ISSN 1829-1988

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ՊՐԱԿ 4 • 2012–2013



Երկու որբեր,
Քույր ու ախպեր,
Կորած գնում են հեռու.
Արևը վառ,
Ճամփեն երկար,
Ոչ աղբյուր կա, ոչ առու:

Հովհ. Թումանյան,
«Գառնիկ ախպեր»

Անձրև էկեր էր. տավրու պճեղներու տեղ ջուր էր գոլի:
– Քուրի՛կ, ծարավ մեռա, թող գեշու պճեղի տեղաց ջուր խմի՞մ:
– Չէ, ախպեր, մի խմի, կէղնիս գեշ:
Կէրթան, կէրթան՝ տղէն գառան պճեղի տեղ ջուր կը տեսնա. էլ քրոջ խմաց չի տա, կը գառի վրէն, կը խմէ...

«Գառնիկ ախպոր հէքիաթ»
(Մուշ-Բուլանըխ)

...կէնի մէկ խասա բաշ գյառ, մանկէն կէնի քյուրոջ խոսէ կէրթա: Քյուրն ի, որ կտեսնա, թէ որ ախպերն էլավ գյառ, կկղի գյետին, տասսուեր խոտ կքյաշի կպռնի ծեռ, մէկ տէխէն կուլա, մէկ տէխէն խոտ կտա ախպորը պէրան, կէրթա:

«Երեմիա թակավոր»
(Վասպուրական)

Թագավորը սիրուն աղջկան ՝նստեցնում՝ է ՝նժույգի գավակին, տանում իր գյուղ: Մեծ ու ճոխ հարսանիք է անում ու որբին դարձնում թագուհի...

Գրիմ եղբայրներ, «Քույր ու եղբայր»

Թագավորի պալատումը մի պառավ կնիկ կար, որ՝նրա աղջիկն քոռութուն էր անում: Հարսանիքից եդը... աղջկա շորերը հանում ա, որ լեղացնի՝ բռնում ա, գցում ծովը:

«Գառնիկ-ապեր» (Վաղարշապատ)

Ժամհար, քու ժամը ձենես,
Քու մնաճուն Աստված սիրես,
Էթաս, թագավորի տղին ասես,
Դանակ սրրի, ջուրը չդնի,
Իմ գառնիկ ախպոր փլին չդնի:

«Ախպեր գառներ» (Ջաֆարապատ)

«Հավարվեցեք, հավարվեցեք, ծառաներ,
Եվ ձգեցեք իմ մեռուցյա ուռկաններ»:
Ծառաները վազեցին, ուռկանները ձգեցին և
Վարդուհուն հանեցին...

«Վարդուհին ու Ցոլակը»

Թագավորի կնիկը պատմում է մարդուն իր գլխին անց կացածը, ու էն էլ, թէ էն օխչինիքը իր աղբրտիքն են ու Աստու հրամանքով էն օխչինիքը դառնում են էլի մարդ ու իրանց քվիր հիդ ապրում ու փառաբանութին տալի Աստծուն:

«Օխչին ապրէն ու մէ քուրը» (Թիֆլիս)

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

VOSKÉ DIVAN

Journal of Fairy Tale Studies

Պրակ 4 · 2012–2013 · Volume 4

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և *Fabula armeniaca* ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և Երևանի պետական համալսարանի գիտական խորհուրդների երաշխավորությամբ:

Շապիկին՝ Վարդգես Սուրենյանց «Գառնիկ ախպեր», 1906

Cover illustration: Vardges Surenyants "Brother Lamb", 1906

ISSN 1829-1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է՝ հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտաժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումների, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտրոնում հայկական բանահյուսական ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն:

Voské Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following divisions: Articles, Annual Conference Proceedings (Toumanian Museum), Minor Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc), and Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other cultures are welcome too. Language: Armenian, Russian, English and French.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Թամար Հայրապետյան

ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՄԱՆ ԾԵՍԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԱՆՏԱՌՈՒՄ (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում անտառը փորձությունների հաղթահարման գաղտնագիտական վայր է, որտեղ տարիքային մի խմբից մյուսն են անցնում նվիրագործյալ հերոսները: Անտառը տանում է դեպի ենթագիտակցության ու անշարժության «անդուռ-անպատուհան», «անմուտք-անելք» մի աշխարհ. «Պուճուր ախպերը քյինից, քյինից, անց կացավ յաբանա չոլեր, քոլեր, անց կացավ կյուլու կազանավ լիքը ծըմակնի, ծորեր, քոլեր, վըերչը hըսավ մին հենց վըեղի, վըեր ռանգյը կյարմուր ար: Էտ կյարմուր վըեղավը քյինից, քյինից hըսավ մին մըեծ ամարաթի, վըեր վըեչ տոռնը օներ, վըեչ էլ ակուշկա» (ՀԺՀ V 1966, 86):

Անտառում պատճառահետևանքային կապերը խզված են. ոչխարի առջև միս է դրված, գայլի դիմաց՝ խոտ, դռան մի փեղկը փակ է, մյուսը՝ բաց: Ճգնավորը (տարբերակներում՝ ծերունին) հերոսին հուշում է. «Պիտի վերցնես միս դնես գելու առջև, խոտը՝ գառու առջև: Կ'ընցնես կ'երթաս, կը հասնես ճոչ դուռ մը, մեկ փեղկը փակ, մեկ փեղկը բաց. փակ փեղկը պիտի բանաս, բացը՝ փակես» (Սրվանձտյանց 1978, 216, ՀԺՀ III, 1962, 302):

Նվիրագործյալ տղային է վիճակված հնարավորությունը դարձնել իրականություն, քաոսը հաղթահարել, երևույթներին ու գործողություններին տրամաբանություն հաղորդել, անշարժությունը դնել շարժման մեջ, ոչ թե քարանալ և խտացնել անտառի թանձր խավարը, այլ նպաստել կյանքի մշտական շրջապտույտին ու տիեզերածնության «առասպելի» կրկնությանը, որովհետև «ոչինչ չի կարող երկար գոյատևել, եթե այն «շնչավորված» չէ զոհաբերությամբ և օժտված չէ «հոգով»» (Элиаде 1998: 35–36):

Հայ ժողովրդի բանահյուսության մեջ տարածված է եղել «Հազարան բլբուլ» անվամբ (նաև այլ անուններով) մի հեքիաթախումբ, որի՝ Հայաստանի պատմաազգագրական տարբեր շրջաններից գրառած ինը տարբերակների (ՀԺՀ I 1959, 27–48; III 1962, 299–309; IV 1963, 404–407; V 1966, 83–99; VI 1973, 628–632; XI 1980,121–130; ՀԱԲ 15 1983, 41–42; ՀԱԲ 19 1999, 78–80; Սրվանձտյանց 1978, 214–218) դիպաշարը հայտնի է նաև հեքիաթների միջազգային ժառանգությունից և համապատասխանում է Աարնե-Թոմփսոն-Ութերի համացույցի «Ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» (Uther 2011:195) ATU 550 թվահամարին և առնչվում է հեքիաթային անտառի խնդրին: Թագավորական այգուն (եկեղեցուն) պակասում է Հազարան բլբուլը: Թագավորի երեք տղաները գնում են Հազարան բլբուլը (վիշապի հարստությունը, դևի ոսկիները) բերելու: Եղեգի անտառում՝ երեք ճանապարհների խաչմերուկում, եղբայրները հանդիպում են ծերունուն, որը տեղեկացնում է ճանապարհներից մեկի կործանարար լինելու մասին: Հերոսը՝ փոքր եղբայրը, ընտրում է վտանգավոր ճանապարհը, հաղթահարում բազում փորձություններ, հաղթում դևին, ձեռք բերում բլբուլը (գանձերը): Նա ազատում է (գտնում է) եղբայրներին: Եղբայրները հերոսին թողնում են ջրհորում (տարբերակներում՝

կուրացնում են), վերցնում են բլբուլը (գանձերը) և աղջիկներին ու ներկայանում թագավորին՝ իբրև դժվարին առաջադրանքը կատարողներ, սակայն բլբուլը չի խոսում: Ճշմարտությունը բացահայտվում է, բլբուլը երգում է:

«Ծաղկած բախչան» (ՀԺՀ V 1966, 83–99) հեքիաթում «Թաքավերը մաթ մնաց, կըլոխը շոռ տըվավ, օզից, թա եր ընգնի: Մին էլ օշը կըլոխը հըվաքից, ասից.– Դե վեր տու իմ տըղաս ըս, եք զառ բուլբուլը խոսիլ, երքել տո, վըեր մըեր բախչան կընանչի: Տըղան քյինաց էն օթախը, ըշտեղ դուշն աք, ընդրան դափազիցը հանից, կլոխ տըվավ ընդրան, խընթրից, վըեր երքի: Զառ բուլբուլը թըփհարից թևերը, օրախ–օրախ ըսկսից երք ասիլը… Սաղ աշխարքըս էտ օրվանից կընանչից, ծաղկից, ժողովուրքը ուրխացավ…» (Նույն տեղում, 98):

Հեքիաթի կրտսեր հերոսը բոլոր կարգի արգելքները պետք է հաղթահարի նպատակասլացությամբ, մարդուն սարսափեցնող պայմանականությունների հաղթահարմամբ և իրերի դրությունը դրականորեն փոփոխելու ընդունակությամբ: Հերոսի համարձակությունը, չնայած նախնական արգելքին, բխում է օտար, անծանոթ աշխարհներն ու երևույթները մշակութային առումով յուրացնելու, փնտրված առարկան ձեռք բերելու ու տարածական տեղափոխման ենթարկելու՝ մարդու բնական պահանջմունքներից: Անտառում՝ երեք ճանապարհների խաչմերուկում, փոքր տղան նախընտրում է դժվարին՝ «գեդան-գյալմազի» (ՀԺՀ I 1959, 29) (գնացող ետ չդարձողի) ճամփան՝ «անցնելով «հալա» մարթի վըեննը չի կոխած տեղերով, հալա մարթի ծըեն լըսած վեչ սարերավ» (ՀԺՀ V 1966, 85): Հեքիաթի հերոսի՝ վտանգին ընդառաջ գնալու պատրաստակամությունը համապատասխանում է պատումը հյուսվելու ժամանակ իրերի այնպիսի դրությանը, երբ հրաշապատում հեքիաթների դիպաշարերը իրենց ֆանտաստիկ-իռացիոնալ բնույթով համապատասխանում էին կրտսեր հերոսի ենթագիտակցական հուզաշխարհին, ուր ծավալած գործողությունները տրամաբանորեն հաջորդում են միմյանց՝ իբրև հստակորեն սահմանազատված և փոխշաղկապված գործառույթներ:

Հերոսը ճանապարհվում է՝ չունենալով ոչ մի հաստատուն գիտելիք իր անցնելիք ճանապարհի և անակնկալ փորձությունների մասին:

«Ավճի Շաքուրի տղեն» (ՀԺՀ IV 1963, 27–45) հեքիաթում թագավորը հերոսի առջև խնդիր է դնում.

— «Պտի էրթաս ընձի համար մեկ Հազարան բյուլբյուլմ ճարես, բերես, թագա շինածս պալատի մեջը պահեմ, որ իմ պալատիս թայը էլ աշխարհքի երեսը չը գտնվի:

— Հազարան բյուլբյուլ ես ո՞րտեղից գտնիմ բերեմ, թագավորն ապրած կենա:

— Որտեղից գուզես գտի բեր, էդ քու բանդ է, չը բերես գլուխդ կը զարկեմ,– ըսավ թագավորը» (Նույն տեղում, 33):

«Աղվեսը» (ՀԺՀ V 1966, 72–77) հեքիաթում ծերունին հուշում է, որ «վըեսկե դուշը էն ա օխտը սարի քըմակի» (Նույն տեղում, 72):

Անծանոթ աշխարհների ու առարկաների յուրացումը ուղեկցվում է մշակութային հերոսի գիտակցության մեջ կատարվող խոր փոփոխություններով: Նա տեսնում է ավելին, քան ողջ հանրույթը, որը գերադասում է խաղաղ, անվրդով կենսընթաց: Հենց դրանով է մշակութային հերոսի արարքը դառնում խիզախում (Мелетинский 1988: 25–28):

Հազարան բլբուլին հսկում են վիշապները: Տղան թաքուն է սողոսկում դեպի բլբուլը, որպեսզի շրջակա աշխարհը՝ ծառերը, քարերը, խոտերն ու կենդանիները չնկատեն և աղաղակելով չտեղեկացնեն բլբուլի պահապաններին:

Հետապնդումներից ազատվելու համար հերոսը պիտի ետ չնայի, հակառակ դեպքում, առասպելաբանական ու բանահյուսական մշակույթում ընդունված պատկերացումների համաձայն, կընկնի չար ոգիների ազդեցության տակ և կքարանա: Բայց շրջակա աշխարհն ու կենդանիները, ի նշան երախտագիտության, թողնում են, որ տղան անարգել փախցնի բլբուլին: Խոսող բլբուլը բերելու ճանապարհին քարանում են նաև Ղ. Աղայանի թարգմանած արաբական հեքիաթի արքայորդիները՝ Ֆարիդն ու Ֆարուզը, որոնք նույնպես վերակենդանանում են իմաստուն ծերունու շնորհիվ (Աղայան 1962, 381–382):

Եվ երբ՝ փորձությունների հաղթահարման ճանապարհին, մշակութային հերոսի ճակատագիրը թվում է ավելի քան անհուսալի, այդ նույն հերոսը, գերազանցելով ինքն իրեն, շրջադարձ է կատարում հանրույթի կյանքում և գիտակցության մեջ: Նա յուրացնում է մինչև իրեն կատարվածը, ստեղծում նորը և այդ նորը ամեն գնով պաշտպանում հնից: Ավելին՝ հենց այդ հերոսի շնորհիվ է թռչող գորգը, ձձումը, թռչունը («Չեչել–Քերքեզ դուշը») ժամանակի ընթացքում դառնում սովորական ավիաերթուղային փոխադրամիջոց, իսկ ոչ կենսաբանական ճանապարհով՝ ջրից, մարջանից, նռան հատիկից, ոլոռից ծնված մարդը՝ ժամանակակից գիտության մարդաստեղծման (կլոնավորման) նախատիպ:

Անտառը փակ տարածություն է, անդրաշխարհ, որտեղ հերոսը փորձություններ է հաղթահարում՝ աշխարհից ու ժամանակից կտրված: Հեքիաթային անտառը մանրամասնորեն չի նկարագրվում: Այն թավախիտ, անանցանելի մի վայր է, և ճանապարհը դեպի այնկողմնային աշխարհ՝ անհայտ թագավորություն, անցնում է անտառի միջով (Пропп 1946: 44–45): «Շահ–Մարան» (ՀԺՀ XIII 1985, 212–222) հեքիաթում ընկերները ցախավաճառ հերոսին թողնում են փակ տարածություն խորհրդանշող, գետափին գտնված մեղրի կարասի մեջ, ինչն էլ ազդարարում է չափահաս դարձած տղայի փորձությունների հաղթահարման սկիզբը: Հերոսը ջարդում է կարասի տակը, ընկնում ջուրն ու հասնում մի պալատի, հանդիպում 3 օձերի, որոնցից մեկը, հանելով շապիկը, դառնում է չքնաղ աղջիկ: Վերոհիշյալ հեքիաթում Մուրադը գնում է ոչ թե Հազարան բլբուլի, այլ հոր հավանած աղջկա ետևից, փորձությունների է ենթարկվում նրան գտնելու համար:

Մեզ հետաքրքրող «Հազարան բլբուլ» հեքիաթախմբում օտար աշխարհներից բերված գեղեցկուհու արյունով թագավորի կուրությունը (ծակ աչքը) բուժելու մոտիվը բացակայում է, սակայն նույն գեղեցկուհու արյունը սպեղանի է հիվանդ թագավորի համար: Վերոնշյալ «Շահ–Մարան» հեքիաթում, թագավորի հիվանդությունը բուժվում է անդրաշխարհից բերված կնոջ արյունով, ով ներկայանում է օձի կերպարանքով՝ խորհրդանշելով հողը և այն արյունով ձեռք բերելու այլաբանությունը.«Շահ–Մարան կանչեց.– Տղա, կանի էրկու խոսք կա, քըզի կըսիմ, էլմա գնա: Տղա,– ըսավ,– դու կէրթաս ձըր թագավոր ցավոտ ա, իմ արուն ա ընդոր տեխ» (ՀԺՀ XIII 1985, 221):

Անծանոթ աշխարհներից սպասվող վտանգն արդեն իսկ տարածքի մշակութային յուրացման մարտահրավեր է, որն ընդունում է «Հազարան բլբուլ» հեքիաթի նվիրագործյալը, ով շատ գծերով ընդհանրություններ է դրսևորում «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպի հերոսների հետ: Թագավորի կրտսեր որդուն հայրն ու եղբայրները չեն ճանաչում, քանի որ փորձություններ հաղթահարելուց հետո հեքիաթի հերոսը հզորացել էր, կարմիր, սպիտակ, սև դևերի կերակրաբաժնով էր սնվել, ֆիզիկապես կոփվել, նրանց հաղթել մենամարտում, ոտք դրել մինչ այդ անծանոթ՝ կարմիր, սպիտակ և սև հողերի վրա, յուրացրել անհաղթահարելի թվացող օտար տարածքների մարդկային և բնական ռեսուրսները (երեք գեղեցկուհիները

համարժեք են գրավյալ տարածքների բնակչության, իսկ վիշապի ու դևի ոսկիները այդ նույն տարածքների հարստության՝ մաս-ամբողջի բանահյուսական հարաբերակցությանը), որոնք էլ յուրաքանչյուր պատերազմական իրադրության մեջ հաղթող կողմին բաժին են հասնում իբրև ռազմավար:

Հայկական մի խումբ հեքիաթներում (ATU 590), որոնք կրում են «Արքայազն ու ձեռքի կապերը» վերտառությունը, մահամերձ թագավորը, փորձելով կանխել որդիների՝ արգելված, չստուգված տեղ գնալու գայթակղությունը և պատուհասվելու հնարավոր վտանգը, նրանց խստորեն պատվիրում է սև կամ նշված սարը որսի կամ պանդխտության չգնալ (ՀԺՀ VII 1979, 83–87; IX 1968, 347–360; X 1967, 83–88, XV 1998, 142–152; Սրվանձտյանց 1978, 204–211): Իսկ տրամագծորեն հակառակ պահանջ առաջադրող մեկ այլ խումբ հեքիաթներում, որոնք կրում են «Հազարան բլբուլ» անունը, թագավոր հայրը, ընդհակառակը, պահանջում է որդիներից իր չորացած այգու (տարբերակներում՝ շքեղ պալատի կամ եկեղեցու) համար օտար, անծանոթ աշխարհներից բերել կյանք ու կենդանություն պարգևող Հազարան բլբուլը: Սակայն երկու հեքիաթախմբերում էլ, անկախ պահանջից, թագավորի որդիները աներկբա ձեռնոց են նետում անծանոթ աշխարհների մշակութային յուրացման արհավիրքներին և հոր մահից հետո հստակորեն որոշում են. «Քյինական ըմ տըեսնամ էտ սարումը հի՞նչ կա վըեր մեր հար ասալ ա քյինաք վուչ» (ՀԺՀ VII 1979, 83), կամ «Լաճ ույաթ-մույաթ (կտակ-մտակ) ականջ չանե. զձին կը հեծնա, կեհա Մնսար նեճիր (որսի) (Սրվանձտյանց 1978, 204): Թագավորի կրտսեր որդին հաղթում է երեք գլխանի կարմիր դևին, յոթ գլխանի սպիտակ դևին, քառասուն գլխանի սև դևին և ոտք է դնում մինչ այդ անծանոթ՝ կարմիր, սպիտակ և սև հողերի վրա:

Հայկական մի խումբ հեքիաթներում ծեր ու կույր թագավորը (հայրը) որդիներին ուղարկում է հեռու, անծանոթ աշխարհներ՝ բերելու իր աչքերի բուժման դեղը՝ մի բուռ հողը, որին իր և իր ձիու ոտքերը չեն դիպել (ՀԺՀ I 1959, 49–61; III 1962, 274–282; IV 1963, էջ 46–63; V 1966, էջ 100–105; VIII 1977, 86–90; XII 1984, 280–296, 311–318; ՀԱԲ 19 1999, 48–49; 21 2000, 25–34; ԱՀ IX 1902, 144–159):

Չտրորված հողով թագավորի կուրության բուժումը իրավամբ կապվում է վերջինիս՝ նոր հողեր նվաճելու, «աչքը հողով կշտացնելու» և տերության սահմաններն ընդարձակելու հավիտենական մոլուցքի հետ (Զաքարյան 2011, 155–156): Մեր քննարկած երկու հեքիաթախմբերում էլ թագավորը կույր չէ և վերոնշյալ նոր տարածքներ նվաճելու մշակութային մոտիվն ավելի քան ծպտված է: Թավ անտառում ոչխարին ու գայլին բարի ծառայություն մատուցելով, ժամանակն իր հունի մեջ դնելով՝ հերոսը պիտի վերադառնա այսրաշխարհ: Այս ճանապարհին նրան նույնպես փորձություններ են սպասվում. հերոսը կորցնում է տեսողությունը (ի դեպ, նրան կուրացնում են մեծ և միջնեկ եղբայրները, որոնց սրտով չէին փոքրի հաջողությունները): Սակայն այստեղ էլ կուրանում է երեք ճանապարհների խաչմերուկում անհայտի ուղին բռնած, անծանոթ աշխարհներ տեսնելու և այնտեղից անսովոր առարկա (թռչուն) բերելու առաքելությունն իր ուսերին առած մշակութային հերոսը, ում տեսողությունը վերականգնվում է բազում փորձություններ հաղթահարելուց, արյունակիցների խարդախություններից տուժվելուց և տերության մեջ ծագած անկարգությունները շտկելուց հետո:

Նվիրագործյալը պետք է ընկալի, վերամշակի և յուրացնի իր ստացած ողջ տեղեկատվությունը և ապա համապատասխան որոշումներ ընդունի: Չէ՞ որ հանրույթի կատարելության համար անհրաժեշտ է ծիսական մաքրագործում, կորուսյալ արդարության վերականգնում: Եվ ահա հեքիաթի հերոսը յուրօրինակ դատավարություն իրականացնելու նպատակով թագավորից խնդրում է երեք օրով

իշխանությունն իրեն հանձնելու իրավունք, որպեսզի բացահայտի եղբայրներից հանիրավի պատուհասվելու, իր հարսնացուի թաթմանն ու կոշիկն իբրև օտար աշխարհից բերված իրեղեն ապացույց ներկայացնելու մանրամասները:

Եվ մինչև հերոսն ամբողջությամբ ապաքինված չի ներկայանում հանրությանը, բլբուլը չի երգում, և այգին չի կանաչում: Բանահյուսական մշակույթում տեսողության կորուստը ընկալվում է իբրև մարդու միկրոտիեզերքի հավասարակշռության խախտում: Եվ քանի դեռ մարդը չի առողջանում, չի վերստանում իր նախնական տեսողությունն ու առավել կայունացած կարգավիճակը, այգին նույնպես, իբրև բնության մի մասնիկ, չի կանաչում, բերք ու բարիք չի տալիս, և չի երգում նաև ոչ պակաս բնության մասնիկը համարվող հավքը՝ Հազարան բլբուլը:

Հովհ. Թումանյանը առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել «Հազարան բլբուլի» նկատմամբ: «Հազարան բլբուլը» Թումանյանի վաղ սկսած և չավարտած ամենախոշոր երկերից մեկն է: Թումանյանն իր ձեռքի տակ ունեցել է բազմաթիվ տարբերակներ (մոտ 60):

Հետաքրքիր է նկատել, որ չափածո մշակումների մեջ Հովհ. Թումանյանը նույնպես խիստ կարևորել է մշակութային հերոսի գործունեությունը.

— Ո՜վ հավիտյան **կույր**, մոլորված ու **միշտ խաբված** դուք մարդիկ
Հեշտ է թվում **միշտ ցանկալին** ու սիրածը միշտ մոտիկ
Հեշտ է միայն ցընորքի մեջ, մոտիկ՝ սըրտին **տենչալի**,
Բայց չի կարող ոտքը հասնել, ուր որ սիրտն է **ման գալիս** (Թումանյան 1940, 423) (ընդգծումները Հովհ. Թումանյանինն են):

Ինչպես դիպաշարի ժողովրդական տարբերակներում, այնպես էլ Հովհ. Թումանյանի մշակման մեջ ծերուկը հանդուգն հերոսին հորդորում է ապրել հանգիստ ու անխռով՝ «նման խելոք շատերին», սակայն վերջինս առաքելություն ունի ոչ միայն Հազարան բլբուլը ձեռք բերելու, այլև աշխարհը կատարյալ դարձնելու, մարդուն վերադարձնելու կորցրած «պատկերն իր վերին» (Թումանյան 1940, 423): «Հազարան բլբուլ կամ Ալո-Դինոյի նաղլը» (ՀԺՀ, h. I 1959, 27–48) հեքիաթում բլբուլը բերող տղան կնոջն ասում է. «Ա՜ կնիկ, վե կաց, էթանք մեր հայրենիքը: Մեր թաքավորութունը խանգարված ա, սաբաբ՝ էս դուշը» (ՀԺՀ I 1959, 36):

Հովհ. Թումանյանի կարծիքով այգին չորացել է ոչ միայն բլբուլի պակասից, այլև երբեմնի «քնքույշ ու բանական մարդու» կրած որակական փոփոխությունից: Հեքիաթի որոշ տարբերակներում այգին չորանում է ծերունու անեծքով, քանի որ ժլատ թագավորը (տարբերակներում՝ այգեպանը) բերք ու բարիքով լի իր այգուց հրաժարվում է միրգ տալ աղքատ ծերունուն (ՀԺՀ I 1959, 27–48; V 1966 83–99): Թումանյանի մշակման մեջ այս մոտիվը խորանում է: Թագավորական այգու պահապանները մերժում են աղքատ կնոջ խնդրանքը, ով թագավորի Անթառամ այգուց խաղող է խնդրում իր հիվանդ երեխայի համար: Լուսադեմին երեխան մահանում է, և հուսահատ կնոջ անեծքը տարածվում է ոչ միայն բերքառատ այգու, այլև անհոգի ու չար մարդկանց վրա: Թագավորական այգու ծառերը փուշ ու տատասկ են դառնում, իսկ պահապան մարդիկ՝ գազաններ ու մռմռալով ընկնում են մացառուտները (Թումանյան 1949, 398–399): «Ինչ արին-չարին՝ հնար չեղավ, գազանը նորից մարդ դարձնելու: Վերջը հայտնվեց, որ հնարը միայն երգը-երաժշտությունն է» (Թումանյան 1940, 414): Եվ մինչև մարդկանց չարացած սրտերը չմեղմանան, գազանի կերպափոխված մարդը դարձվորությամբ չվերադառնա իր բանական վիճակին, Հազարան բլբուլը չի երգի, և չար փուշի վերածված երբեմնի եդեմական այգին չի կանաչի:

Հենց այդ նպատակով էլ ճամփա է ելնում հեքիաթի մշակութաստեղծ հերոսը, ով պոեզիան ու երաժշտությունը խորհրդանշող՝ խոսող ու երգող Հազարան բլբուլը ձեռք բերելու համար հաղթահարում է խոր ու մթին անտառներ, անդնդախոր ձորեր ու լեռներ, անտակ-անհատակ ծովեր: Անտառի մթությունն ու ծովի անհունությունը՝ իբրև անգիտակցականի առավել հաճախ հանդիպող խորհրդանիշներ, իրենց խորքերում թաքցնում են վտանգը: Մեզ հետաքրքրող հեքիաթների մեծ մասում թագավորի փոքր տղան, ով նախընտրում է վտանգավոր ճամփան, ծուռ է, մի քիչ խելքից պակաս, որովհետև «խոհեմը փախչում է վտանգից, բայց դրա հետ միասին զրկվում է այն բարիքից, ինչը հնարավոր չէ ձեռք բերել առանց խիզախության ու ռիսկի» (К. Юнг 1991, 109–110):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Ազգագրական հանդես (1902), IX, Թիֆլիս, տպ. Կ. Մարտիրոսեանցի:

Աղայան Ղ. (1962), *Երկերի ժողովածու*, հ. երկրորդ, Երևան, «Հայպետհրատ»:

Ջաքարյան Ե., *Հիվանդության և բուժման առասպելույթը հայկական հեքիաթներում*, թեկն. ատենախոսություն, Երևան, 2011թ., էջ 155–156: Պաշտպանվել է ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտում:

Թումանյան Հ. (1940), *Երկերի ժողովածու*, հ. երկրորդ, Երևան, «Արմֆանի» հրատ.:

Թումանյան Հ. (1949), *Երկերի ժողովածու*, հ. երրորդ, Երևան, «Հայպետհրատ»:

Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), (1983) հ.15, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԱԲ (1999), հ.19, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ.:

ՀԱԲ (2000), հ. 21, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1967), հ. X, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1984), հ. XII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Мелетинский Е. (1988), Культурный герой // *Мифы народов мира*, т. 2, Москва, с. 25–28, «Сов. Энциклопедия».

Пропп В. (1946), *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград: изд-во Ленинградского государственного ордена Ленина университета.

Элиаде М. (1998), *Миф о вечном возвращении*, Архетипы и повторяемость, Санкт-Петербург: изд-во «Алетейя».

Юнг К. (1991), *Архетип и символ*, Москва: изд-во «Ренессанс».

Uther, H.-J. (ATU) (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, I, II, III, FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Թամար Հայրապետյան

ՆՎԻՐԱԳՈՐԾՄԱՆ ԾԵՍԸ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԱՆՏԱՌՈՒՄ (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)

Ամփոփում

Հայկական հեքիաթներում անտառը փորձությունների հաղթահարման գաղտնագիտական վայր է, որտեղ տարիքային մի խմբից մյուսն են անցնում նվիրագործյալ հերոսները: Անտառը «անդուռ-անպատուհան», «անմուտք-անելք» մի աշխարհ է: Նվիրագործյալ տղային է վիճակված հնարավորությունը դարձնել իրականություն, քաոսը հաղթահարել, երևույթներին տրամաբանություն հաղորդել, անշարժությունը դնել շարժման մեջ, նպաստել կյանքի մշտական շրջապտույտին: Մշակութային հերոսը տեսնում է ավելին, քան ողջ հանրույթը, որը գերադասում է խաղաղ, անվրդով կենսընթաց: Հենց դրանով է նրա արարքը դառնում խիզախում:

Բանալի բառեր՝ *անտառ, բլբուլ, հերոս, մշակույթ, վտանգ, խիզախում, ծես, նվիրագործում, թագավոր, քաոս:*

Тамар Айрапетян

ОБРЯД ИНИЦИАЦИИ В СКАЗОЧНОМ ЛЕСУ (НА МАТЕРИАЛЕ АРМЯНСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК)

Резюме

В армянских сказках лес является особым пространством, где герой преодолевает препятствия и проходит инициацию. Лес является «иным» миром «без окон без дверей», «без входа и без выхода», а нахождение в таком священном лесу воспринималось как пребывание на «том» свете. На долю героя выпадает возможность преодолеть непреодолимое, подчинить себе хаос, дать логическое обяснение явлениям и стать частью целого. Культурный герой сказки видит больше, чем остальные и именно поэтому его поступки воспринимаются как «деяния».

Ключевые слова: *лес, жар-птица, герой, культура, опасность, храбрость, ритуал, инициация, царь, хаос.*

Tamar Hayrapetyan

THE RITE OF INITIATION IN FAIRYTALE FOREST (ON THE MATERIAL OF ARMENIAN FAIRYTALES)

Summary

In Armenian fairy tale tradition the forest is often presented as an allegory. It leads to a possible world where cause and effect relations are disturbed. The forest is a possible world, where the hero must face tasks and trials. He spends a day in a forest as if gaining energy and power from nature and is ready to overcome difficulties and adopt new cultural values. Now he can do more than other people and that is the reason he is perceived as courageous.

Key words: *forest, firebird, hero, culture, danger, bravery, initiation, rite, king, chaos.*

Անի Եղիազարյան

«ԼԵԶՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թումանյանն արևելյան գրականության հանդեպ ունեցել է տևական հետաքրքրություն, որի վկայությունն են նրա կատարած թարգմանությունները, այն բազմաթիվ գրույցները, որոնցում արտահայտված են բանաստեղծի մտքերն այդ գրականության մասին, նաև գրողի անձնական գրադարանում այս թեմայով հարուստ հրատարակությունները:

Հովհ. Թումանյանը թարգմանություններ կատարում էր հիմնականում ռուսաց լեզվից, որին տիրապետում էր հայերենին հավասար: Սակայն օտար լեզուներով երկերի, հատկապես հեքիաթների թարգմանության ժամանակ ձեռքի տակ ռուսերենին զուգահեռ ուներ նաև բնագիր լեզվով նյութեր և համապատասխան բառարաններ: Թարգմանչի հիմնական խնդիրը նա համարում էր «բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը» այլ լեզվի միջոցով հնարավորինս հարազատորեն հաղորդելը. «Չէ որ բանաստեղծության թարգմանությունը, էն էլ առանձին համ ու հոտ, շունչ ու ոճ ունեցող բանաստեղծության թարգմանությունը, շատ է դժար ու հազվագյուտ բան: Բանաստեղծության նույնիսկ լավ թարգմանության համար ասված է, թե նա մի վարդ է, որ ապակու տակ է դրված: Այսինքն թե՝ ձևը կտեսնես, բայց բուրմունքը չես զգա: Ինչքան շնորհք է հարկավոր, որ ոչ միայն հարազատ ձևը ցույց տա, այլև ինքնուրույն բուրմունքը հաղորդի: Եվ շնորհքի հետ ինչքան սեր…» (Թումանյան 1995, 471): Թեև մեջբերումը վերաբերում է բանաստեղծությանը, բայց համոզված կարող ենք ասել, որ թարգմանիչ Թումանյանը նույն կերպ էր վարվում նաև հեքիաթների թարգմանության պարագայում: Եվ հենց այդ շնորհքի ու սիրո ստեղծագործական համատեղումն է, որ թումանյանական թարգմանություններին հաղորդում է բնագրին համարժեք գույն ու բույր: Արևելյան գրականությունից կատարած թարգմանությունների շարքում իրենց ուրույն տեղն ունեն հեքիաթները, որոնք գալիս են լրացնելու մեծ գրողի փիլիսոփայական ու գեղագիտական աշխարհայեցության ընդհանուր պատկերացումները:

Առհասարակ հեքիաթը՝ որպես ժողովրդական իմաստության խտացում, Թումանյանի ուղեկիցն է եղել դեռ մանուկ տարիքից, երբ Լոռվա հրաշավառ բնության մեջ մեծացող փոքրիկին մայրն անընդհատ պատմում էր հեքիաթներ, Լոռվա իգիթների մասին առասպելներ, նախապապերի քաջագործություններն ու նրանց հերոսական պատմությունները:

Ինքնակենսագրական գրառումներում առանձին շեշտվածությամբ են արտահայտված այդ ամենի նկատմամբ մանուկ Հովհաննեսի տպավորությունները, որոնք, որպես նվիրական հիշողություններ, թևածում էին նրա մտքում.

«Նանիք մեզ վախեցրին իբրև քաջքեր, Թագուհին – հեքիաթ, Նեսոն և այլ հեքիաթներ:

Իմ պապերից պատմություններ:

Մեր մեծերից կենդանի մնացածները և նրանց զրույցը:

Մելքոնանց Օհաննեսի առակները»… (Զրբաշյան 1966, 178):

Մյուս կողմից Թումանյանը քաջատեղյակ էր հեքիաթամշակման միջազգային չափանիշների, իր հոդվածներում հաճախ էր օրինակներ բերում ժողովրդական նյութի մշակմամբ զբաղված խոշոր գրողների՝ Եզովպոս, Լաֆոնտեն, Կռիլով, Ովիդիանոս, Գյոթե, Պուշկին, Գրիմ եղբայրներ: Եվ ահա հեքիաթների մշակման գործին զուգահեռ Թումանյանն իր ստեղծագործական ժառանգությունը հարստացնում էր նաև թարգմանական նյութերով:

Նա հանդես է գալիս ոչ թե սոսկ թարգմանիչ, այլ նաև ուսումնասիրող, համեմատող և հեքիաթագետ: Ինչպես հայ ժողովրդական հեքիաթների մշակման ժամանակ, այնպես էլ օտար հեքիաթների թարգամանության դեպքում Թումանյանը նախ և առաջ հավաքում էր հեքիաթների տարբերակները, դրանցից ընտրում և թարգմանում էր ամենաբնորոշ, ամենաէական տարբերակը՝ մյուսներից օգտագործելով ինչ-ինչ անհրաժեշտ հատվածներ: Անհրաժեշտության դեպքում փոփոխում էր հերոսների անվանումներն ու կատարում չափածո հատվածների հավելումներ՝ մատուցվող նյութն ազգային մտածողության յուրահատկություններին ավելի մոտեցնելու, ասելիքը ամբողջությամբ տեղ հասցնելու նպատակով:

Թումանյանին շատ է հրապուրել արևելյան հեքիաթը՝ ժողովրդական երևակայության իր գունագեղ ու իմաստուն աշխարհով: Նրա գրադարանում կարելի է գտնել արաբական, չինական, հնդկական, ճապոնական հեքիաթների բազմաթիվ հրատարակություններ ու տարբերակներ:

Արևելյան հեքիաթի թարգմանչի համար մի յուրահատուկ աշխարհ էր ճապոնական ժողովրդական բանահյուսությունը, որում առանձնահատուկ տեղ են գրավում հեքիաթները: Վերջիններս աչքի են ընկնում մտահղացման նրբությամբ, լեզվի պատկերավորությամբ, խոհափիլիսոփայական ընդհանրացումներով և դաստիարակչական բնույթով: Յուրաքանչյուր թարգմանական հեքիաթի անդրադառնալիս կրկին համոզվում ենք, որ Թումանյանը որևէ ժողովրդի ազգային տիպը և դիմագիծը բոլորից հասու դարձնելու համար լավագույն աղբյուրը համարել է հեքիաթը, ժանր, որն իր մեջ խտացնում է յուրաքանչյուր ժողովրդի հեռավոր անցյալը, սովորույթներն ու աշխարհընկալման, չարի ու բարու, լավի ու վատի նրա պատկերացումները: Ճապոնական երկու հեքիաթները, որոնք թարգմանել է Թումանյանը, շեշտված դաստիարակող, մարդու մեջ կրկին մարդը արթնացնելու ազդակներ են, հայկական ժողովրդական հեքիաթների մի յուրահատուկ շարունակությունն ու լրացումը: Այստեղ էլ նկարագրվում են պարզ մարդկային հարաբերությունները՝ ներձուլված բնության այս կամ այն երևույթի՝ թռչունի, ծովի, բնության այլ տարրերի հետ:

Եվ «Լեզուն կտրած ծիտիկը», և «Փոքրիկ ձկնորսը» հեքիաթները Թումանյանը թարգմանել է ռուսերեն օրինակներից: «Լեզուն կտրած ծիտիկը» թարգմանելիս՝ Թումանյանը նկատի է ունեցել ռուսական «О воробье с отрезанным языком» գրքույկը (*«О воробье с отрезанным языком», японская сказка.* Москва, изд. и тип. т-ва И. Д. Сытина, 1904): Իսկ հրատարակության պատրաստելիս, ինչպես այս, այնպես էլ «Փոքրիկ ձկնորսը» հեքիաթի դեպքում պահպանել է բնագրային նկարազարդումները, որոնք պատկերում են ճապոնացիների կյանքն ու կենցաղը, նրանց ազգային տարազն ու զարդարանքը, և երկու հեքիաթն էլ տպագրվել են իշխանուհի Մարիամ Թումանյանի ստեղծած «Մանկական գրադարան» մատենաշարով, 1911 թվականին: Ճապոնական այլ հեքիաթների շարքում այս երկու հեքիաթները հայերեն է թարգմանել նաև Ս. Ումառյանը՝ «Լեզուն կտրած ճնճղուկը» և «Ուրասիմա Տարո» վերտառությամբ (Ճապոնական հեքիաթներ 1959,

36–57): Գրքում նշված է, որ նա ևս օգտվել է ռուսերեն տարբերակներից, բայց որոնք են դրանք, ինչ նմանություններ և տարբերություններ ունեն թումանյանական թարգմանությունների համեմատությամբ, մեկ այլ թեմայի շրջանակում քննելիք հարց է, որին այստեղ չենք անդրադառնա:

Հրատարակչին՝ իշխանուհի Մ. Թումանյանին ուղղված նամակում Թումանյանը գրում է. «Դա /«Լեզուն կտրած ծիտիկը» Ա. Ե./ մանկական ամենալավ հեքիաթներից մինն է, իսկ նկարները կարծեմ իրենց նմանը դեռ չեն ունեցել հայոց մանկական գրականության մեջ» (Թումանյան 1999, 122): Տպագրությունից հետո գրքույկի մասին «Հորիզոն» թերթում գրախոսականով հանդես է գալիս Մարգար Ավետիսյանը՝ Մա–ր ստորագրությամբ. «Արտաքինով և գունագեղ նուրբ նկարներով միանգամայն նորություն է այս «ճափոնական» գրքույկը մեր՝ ոչ միայն մանկական, այլև առհասարակ գրականության մեջ: Նայողը կամ սոսկ թերթողը մի գաղափար կկազմե ճափոնական հրատարակությունների և «Ծագող արևի» երկրի զավակների ճաշակի մասին: Գունատիպ պատկերներն այնքան նուրբ են ու օրիգինալ, որ ավելի շուտ մետաքսաթել ասեղնագործի տպավորություն են թողնում:

Պարունակությունը մի շատ պարզ մանկական հոգուն միանգամայն մատչելի հեքիաթ է. պատմվածքի պարզությունն ու յուրահատկությունը այն աստիճան բարձր է, որ հատուկ կարող է համարվել արևելյան վերածնվող ժողովրդին: Պատմվածքին իբրև հիմք ծառայում է ագահության պատժի գաղափարը և քչով գոհ մնալու ջատագովությունը: Ով քիչ թե շատ ծանոթ է ճափոնական ժողովրդի կյանքին, անհնարին է, որ այս սկզբունքի՝ սակավապետության գաղափարի գոյությունը չնկատի իբրև հիմք այդ կյանքին: Թեև գրվածքը թարգմանություն է անվանված, բայց պատմելու ձևը, լեզուն այնչափ յուրահատուկ, մաքուր հայերեն է, որ դժվար է տարբերել մեծ բանաստեղծի ինքնուրույն գրվածքներից: Ահագին ջանք ու նյութական զոհողություն պետք է անեին մի այսպիսի գեղեցիկ գործ Թիֆլիսում հրատարակելու համար, և պետք է շնորհակալ լինել հրատարակիչներից, որ ոչ այդ ջանքն են խնայել, ոչ էլ նյութականի առաջ կանգ առել՝ հայ մանկանը մի այսպիսի տոնական նվեր տալու համար» («Հորիզոն», 1911, հուլիսի 29, N 163):

Իսկապես, հեքիաթն իր թեթև ու պարզ բովանդակությամբ մի շնչով կարդացվող հեքիաթներից է, որը, սակայն, ներքին բովանդակությամբ խիստ դաստիարակչական է. ագահությունից ծնունդ առած չարը ստանում է իր արժանի պատիժը, եթե այդ ճանապարհով ժողովուրդը փորձում է կանխել նույնի վերածնունդը:

Թարգմանության ընթացքում ձեռքի տակ ունենալով ռուսերեն տեքստը՝ Թումանյանը, այդուհանդերձ, այս դեպքում ևս հարազատ է մնացել հեքիաթի ժանրին բնորոշ մի շարք առանձնահատկությունների, որոնք բացակայում են ռուսերեն տարբերակում: Կարևորագույն հանգամանքն այն է, որ հեքիաթը պատմողական ժանրի ստեղծագործություն է, որի մեջ կարևորվում է երկարաշունչ նախադասությունների բացառումը, ժողովրդական բառուբանի համապատասխան կիրառումը, ավելորդ բառերից հնարավորին չափ խուսափելը:

Փորձենք օրինակներով համեմատել հայերեն և ռուսերեն թարգմանությունները: Նախ նշենք, որ դեպքերի ընթացքին Թումանյանը հավատարիմ է մնացել, և հեքիաթում չունի հեղինակային հավելումներ: Այլ հարց է, որ ռուսերեն թարգմանության մեջ հանդիպում ենք նախադասությունների այնպիսի կառուցվածքի, որը այնքան էլ բնորոշ չէ հեքիաթի ժանրին, և Թումանյանը դրանք դարձրել է ավելի հակիրճ ու հնչեղ:

Когда старуха, отрезавшая у воробья язык, узнала про это, то позавидовала счастью саседки и пришла расспросить ее, где живет воробей и обо всем остальном что касалось дороги (О воробье с отрезанным языком, 1904:15).

Էս բանը լսում է ծիտիկի լեզուն կտրող չար պառավը: Նախանձում է հարևանների բախտին: Հարցուփորձ է անում, թե որտեղ է կենում լեզուն կտրած ծիտիկը, տեղն ու ճամփեն սովորում է (Թումանյան 1994):

Եթե ռուսերեն թարգմանության մեջ ստեղծված է բազմաբարդ և երկարաշունչ նախադասություն, որի հատվածները միմյանց կապելու համար օգտագործվել են մի շարք շաղկապներ, ապա Թումանյանը նախընտրել է կազմել կարճ, թեթև, պատմողական ժանրին բնորոշ նախադասություններ, որոնք թույլ են տալիս ընթերցողին առանց լարվելու հասկանալ գործողության ընթացքը: Ռուսերեն տեքստում հանդիպում ենք նաև այնպիսի արտահայտությունների, որոնք հարիր չեն ոչ հեքիաթի ժանրին, ոչ էլ, առհասարակ, գրավոր խոսքին. տեսնելով օսլան կտցահարող ծիտիկին՝ հարևան չար պառավը գոռում է. «Ах, ты, *ненавистная тварь» (О воробье* … 1904: *4).* Ռուսերեն գռեհկաբանության փոխարեն Թումանյանը նախընտրել է ավելի մեղմ և պատշաճ շարադրանք՝«Այ դու, *անպիտան արարած»:*

Թումանյանական թարգմանության նուրբ անցումներով հնարավոր է դառնում զգալ նաև հերոսների հոգեվիճակի փոփոխությունը: Կորցնելով իրենց սիրելի թռչունին՝ ծեր ամուսինները որոշում են փնտրել ու գտնել նրան՝ *«Մարդ ու կնիկ գնում են ու ձեն տալի»* – միայն այս մեկ տողով արդեն ընթերցողի ականջում հնչում է տխուր ծերունիների մելամաղձոտ ձայնը: Մինչդեռ ռուսերեն թարգմանության մեջ անգամ թեթև գույթ չի առաջանում ընթերցողի մոտ՝ «Она громко кричала» (*О воробье* … 1904: 6).

Իմաստային խեղաթյուրում ենք նկատում հեքիաթի լավագույն հատվածներից մեկում, որտեղ ներկայացվում է ծիտիկի ուրախության պատկերը՝ տեսնելով բարի տերերին իր տանը, որոնց գրկաբաց ընդունում և սկսում է հյուրասիրել նրա ողջ ընտանիքը՝ *«Կնիկը, որդիքն ու թոռներն էլ ոտի վրա՝ ծառայում են»*,– կարդում ենք Թումանյանի թարգմանության մեջ: Մինչդեռ ռուսերեն տարբերակում ընտանիքի անդամները կարծես հարկադրաբար և թելադրանքով են ընդունում իրենց հյուրերին, ինչը անշուշտ հեքիաթի ներքին տրամաբանությունից դուրս է. *«Прислуживать за столом воробей заставил свою жену со всеми детьми и внучатами» (О воробье* … 1904:*9).*

Թումանյանը վարպետորեն կարողանում է ստեղծել նաև նոր բառեր, բոլորովին թումանյանական, միաժամանակ գրական տվյալ ժանրին այնքան բնորոշ ու երևույթը լավագույնս ներկայացնող: Երբ հյուրասիրում է իր հյուրերին, ծիտը մի կողմ է դնում բաժակն ու սկսում ուրախությունն արտահայտել պարի միջոցով: Ռուսերեն օրինակում կարդում ենք՝ *«Он принялся танцевать «жигу» или воробьиный танец»*: «Ժիգա»–ն հին բրիտանական պար է, որը գրեթե նույն հնչողությամբ առկա է այլ լեզուներում ևս՝ անգլ. «jig», իտ. «giga», ֆր. «gigue»: Մի փոքր տարօրինակ է պատկերացնել փոքրիկ ծիտիկին ոտքերը գետնին ամուր զարկելով պարելիս: Չմոռանանք, որ հեքիաթը ճապոնական է, և պարատեսակը բնորոշ չէ այդ երկրին: Այս ամենի փոխարեն Թումանյանը առաջարկում է գեղեցիկ ու հաջող մի բառ՝ «ծտապար» – *«վեր է կենում ու սկսում ծտապարի պար գալ»*:

Մեկ այլ դեպքում, երբ չար պառավը ագահորեն ընտրում է ծանր զամբյուղը, ռուսերեն տարբերակում նշվում է՝ *«она получила корзину и … бросилась домой» (О воробье … 1904:18).* Սակայն անմիջապես հաջորդ տողում շեշտվում է զամբյուղի՝ քարի պես ծանր լինելը, որը, բնականաբար, դժվար թե պառավը կարողանար

վազելով ղոռն ղանէր.«*Корзина была тяжела, как камень и нести ее было трудно*». *(О воробье ... 1904:18).*

Փոխարենը Թումանյանը ցույց է տալիս, թե չար կինը ինչպես է դառնում իր ագահության գերին և *«ղնքալով ղոռն ղանում»* մի զամբյուղ, որի միջից դուրս պիտի թափվեին *«անճոռնի չար ոգիներ»*:

«Լեզուն կտրած ծիտիկը» այն հեքիաթներից է, որտեղ Թումանյանը թարգմանական նյութից դուրս շատ աննշան հավելումներ է արել: Սակայն այդ փոքր լրացումներն այնքան համաձույլ են ու ներդաշնակ տեքստի ողջ բովանդակությանը, որ միայն օրինակների մանրակրկիտ ընթերցման դեպքում է հնարավոր նկատել թումանյանական հավելումները: Էմոցիոնալ վառ պատկերները լիարժեք դարձնելու համար՝ նա գործածում է հայկական ժողովրդական իդիոմատիկ արտահայտություններ. երբ ծիտիկը տեսնում է, որ իր հին տերն ու տիրուհին իրեն տեսության են եկել, ուրախանում, *«աշխարհքով մին է լինում»*: Վերջին ընդգծված հատվածով Թումանյանը շեշտադրում և ցույց է տալիս ծտի ուրախության չափը, կարծես ողջ աշխարհը իրենն էր արդեն: Եվ սա ռուսերեն՝շատ ավելի զուսպ, հաճախ սառնության հասնող տարբերակի փոխարեն. *«Воробей обрадовался, когда увидел, что его старый господин с госпожей пришли навестить его"* *(О воробье ... 1904:7).*

Թե Թումանյանը որքան կենդանի, պատկերավոր ու արտահայտիչ է ներկայացնում նյութի հիմնական մասերը, բաց թողնելով անկարևորը, ավելի ակնառու դարձնելով էական ու հիմնական կորիզը, պարզորոշ երևում է բարու, մարդկայինի ու անաղարտի էությունը մարմնավորող ծերունիներին տրված պարգևի նկարագրության մեջ՝ *«Քանի հանում են, էնքան ավելի շատ է մնում մեջը: Մավերջ, անհատնում: Ու միանգամից հարստանում են»:*

Այսպիսով, Թումանյանը, ընտրելով արևելքի զանազան երկրների հեքիաթների գանձարանից խորիմաստ, ճշմարիտ արժեքներ սերմանող և համամարդկային խոհեր ներառող փայլուն բանահյուսական նմուշներ, լրացնում ու ամբողջականացնում էր իր մտորումների բազմաբևեռ տարածությունը: Հեքիաթագրության և օտար հեքիաթների թարգմանության իր վարպետությամբ մինչ օրս էլ ոչ միայն հայ գրականության, այլև համաշխարհային բանահյուսական նյութի մշակման տիրույթում Թումանյանն ունի իր ուրույն և կայուն տեղն ու դերը: Հեքիաթամշակման նրա ավանդներն ու ելակետային ուղենշումները հավասարապես կարող են դրվել պուշկինյան, Գրիմ եղբայրների և այլ համաշխարհային հեքիաթագետների սահմանած չափորոշիչների շարքում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Թումանյան Հովհ. (1994), ԵԼԺ, հ. 5, Երևան, ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1995), ԵԼԺ, հ. 7, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1999), ԵԼԺ, հ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

«Հորիզոն» (1911), Թիֆլիս, N 163:

Ճապոնական հեքիաթներ, թարգմ.՝ Ս. Ումառյան (1959), Երևան, Հայպետհրատ:

Ջրբաշյան Է. (1966), Հ. Թումանյանի ինքնակենսագրական գրառումները: // *Պատմա-բանասիրական հանդես*, N1 (32), Երևան, ԳԱԱ, 173–186 էջ:

Վարդանյան Ա. (1986), Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները, Երևան:

*О воробье с отрезанным языком, японская сказка (*1904). Москва, изд. и тип. т–ва И. Д. Сытина,.

Сто сказок разных стран и народов: Сказочная хрестоматия (1900), Сост. А. Н. Нееловой, СПб.,В. И. Губинский.

Անի Եղիազարյան

«ԼԵԶՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Արևելքի ժողովուրդների իմաստնության ու մշակութային պատկերացումների բարձրագույն արտահայտությունը համարելով հեքիաթները՝ Թումանյանը ոչ միայն անգերազանցելի արվեստով թարգմանել ու փոխադրել է հնդկական, ճապոնական, արաբական շատ հեքիաթներ, այլև բուն իմաստով հայացրել է դրանք՝ հարստացնելով ու ընդարձակելով հայ ազգային հեքիաթագրական մշակույթի սահմանները: Թարգմանությունների այդ շղթայում իր ուրույն տեղն ունի «Լեզուն կտրած ծիտիկը» ճապոնական հեքիաթը՝ պարզության մեջ հնչեցնելով մարդկային որակի մերժելի հատկանիշները:

Բանալի բառեր՝ *ճապոնական, թարգմանություն, փոխադրություն, հեքիաթագրական մշակույթ, հեքիաթամշակում, թումանյանական, հավելում, դաստիարակչական, ժողովրդական, գռեհկաբանություն, տարբերակ:*

Ани Егиазарян

ЯПОНСКАЯ СКАЗКА «О ВОРОБЬЕ С ОТРЕЗАННЫМ ЯЗЫКОМ» В ПЕРЕВОДЕ ТУМАНЯНА

Резюме

Считая сказки наивысшим проявлением мудрости и культурного мировосприятия восточных народов, Туманян не только блестяще перевел многие индийские, японские и арабские сказки, но и в прямом смысле арменизировал их, тем самым расширив границы армянских фольклорных традиций. В ряду этих переводческих произведений отведено место и сказке «*О воробье с отрезанным языком*», в незатейливом повествовании, в котором звучит тема отвергаемых качеств человеческого естества.

Ключевые слова: *японская сказка, перевод, пересказ, туманяновский, воспитательный, фольклорный, обработка сказки, дополнение, вульгаризм, вариант.*

Ani Yeghiazaryan

TOUMANIAN'S TRANSLATION OF THE JAPANESE FAIRY TALE ***The Tongue–Cut Sparrow***

Summary

Hovhannes Toumanian considered fairy tales to be the highest expression of Oriental wisdom and culture. Not only did he brilliantly translate Indian, Japanese, Arabic and other fairy tales, but he also made them Armenian enriching and expanding the limits of Armenian fairy tale culture. The Japanese tale *The Tongue–Cut Sparrow* has its unique place among the list of the poet's translations. The moral failings of humankind are revealed to the reader in a straightforward and simple style.

Key words: *Japanese tale, translation, rendering, Hovhannes Toumanian, didactic, folklore, addition, vulgarism, variant.*

Елена Карабегова

МОТИВЫ ОПТИКИ И СТЕКЛА В СКАЗКАХ Э.Т. А. ГОФМАНА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Мотивы оптики и связанного с нею стекла появляются в контексте трех самых интересных сказок Э.Т.А. Гофмана – это «Золотой горшок», «Крошка Цахес» и «Повелитель блох», и исследование того, насколько точно передается при переводе разными переводчиками (С. Апт, А. Морозов, Вл. Соловьев) двойственность этих понятий, их «обращенность» как к реальному, так и к фантастическому миру, представляет, на наш взгляд, достаточно важную проблему для научного исследования.

Мотивы стекла в творчестве Гофмана опосредованно отражают некоторые черты романтического мироздания – картины мира-универсума и прежде всего, двоемирия. В художественной системе многих литературных сказок Э.Т.А. Гофмана двоемирие представляет основной структурообразующий принцип. Но граница между двумя мирами, как правило, обозначается и выявляется посредством самой разнообразной оптики (очки, лорнеты, подзорные трубы, микроскопы, линзы и т.д.). В первую очередь эта оптика воплощает один из лейтмотивов как творчества Гофмана, так и всего немецкого романтизма в целом – восприятия фантастической сущности мира-универсума, доступного только настоящей романтической личности.

Двойственная природа стекла придает ему особые качества и свойства – как материала, существующего в мире в виде «составных частей» и возникающего либо при извержении вулкана («вулканическое стекло»–обсидиан), либо при ударе молнии (геологическая «стеклянная трубка»), либо в процессе сознательной деятельности человека. Стекло издавна воспринималось как символ границы между двумя мирами, как магическое зеркало, создающее в «зазеркалье» отраженный мир. Так, в древнем Египте глаза погребальной маски для мумии делались из нескольких пластинок, верхняя из которых была стеклянной, и именно через глаза душа уносилась из земного мира в мир небесный. Производство стекла, как известно, берет начало в древнейших эпохах человеческой цивилизации, оно возникло примерно в 6–м тысячелетии до н. э., но изготовление стеклянных линз для оптических приборов насчитывает только несколько столетий– с XVII века. И в этот же период начали вставлять бесцветное стекло в окна домов и карет, иными словами, самым важным свойством стекла теперь стала его прозрачность и возможность видеть сквозь него в обе стороны.

Для более глубокого и точного понимания мотива стекла у Гофмана будет целесообразно, на наш взгляд, сравнить его с несколькими воплощениями стекла в произведениях авторов XVIII и XIX веков. В «Письме о пользе стекла» М.В.Ломоносова рассказывается о природном происхождении стекла, а затем о его обработке человеком и о самых разных сферах жизни, где оно применяется (стаканы для питья, флаконы для лекарства, фарфор, очки, мозаика, зеркала и. т. д., телескопы, микроскопы и подзорные трубы). Это настоящий гимн человеку и его трудовой деятельности. Ломоносов ставит стекло превыше золота, так как из–за него никогда не велись войны и не проливалась

кровь. Но Ломоносов рассматривает стекло в духе рационализма XVIII века – его строго утилитарное назначение и применение (Ломоносов 1986: 234–243). Интересно отметить, что в первом действии «Фауста» Гете цветное стекло в окне воспринимается как преграда для солнечного света и опосредованно – как символ Средневековья. Свет Солнца и свет Разума должны проникать сквозь бесцветные стекла.

Романтический мир–универсум, как известно, радикально отличается от картины мира просветителей, характеризующейся, в первую очередь, рационалистическим подходом к природе, влиянием естественных наук, достигших в эту эпоху своего расцвета, и стремлением к классификации всех ее элементов и явлений. Романтическая картина восходит к средневековым мистическим представлениям о мире как о едином целом, в которое включены все природные химические и физические процессы. Новалис, один из ведущих теоретиков и практиков йенского романтизма, сочетал в себе таланты и знания горного инженера, математика и химика с глубоким знанием фольклора германских рудокопов, а также с познаниями в области средневековой мистики и алхимии.

Как отмечает Р.М. Габитова, мистическое Новалис также в известном смысле идентифицирует с романтическим. «Романтизировать» мир (человека и универсум) значит для него «мистифицировать» отношения между человеком и универсумом, т.е. обнаружить скрытый для рационального познания «диалектический» синтез противоположностей..., внутреннюю связь, единство между ними (в котором в то же время сохраняется различие) (Габитова 1978:178).

Низшее и высшее в живой природе при этом идентифицируются, низшее обретает высший смысл, обычное становится таинственным, конечное обретает видимость бесконечного, а главное, весь универсум пронизывается великим духом и восстанавливается связь человека и природы. При этом творческое «Я», носитель высших духовных сил постигает мир при помощи магии, поскольку магия «обладает для Новалиса теоретико–познавательной, практической и исторической ценностью» (там же). Маг, великая творческая личность и просто поэт–романтик, преобразуя реальность в творческом процессе, создают чудо, фантастические метаморфозы, которые, в первую очередь, воплощаются в сказке – как в «каноне поэзии», а весь поэтический мир должен стать «сказочным».

В сказке Новалиса о Гиацинте и Розенблютхен (вставная сказка в повести «Ученики в Саисе») оживают цветы и камни, а в сказке Клингсора, завершающей роман «Генрих фон Офтердинген», одни и те же персонажи выступают в образах растений, металлов и планет. Происходящее в финале сказки Клингсора бракосочетание Амура и Фрейи имеет также и алхимическое значение – женское и мужское начала должны были создать единое целое, завершающее цепь преобразований, «метаморфоз» и снять таким образом противоречия и недостатки. Микрокосм и макрокосм должны были стать точным подобием друг друга. Но самым главным в алхимии для Новалиса как для поэта–романтика, очевидно, были так называемые «алхимические песни» – каждый компонент имел свое поэтическое название (золото – солнце, лев, серебро – луна и. т.д.) и входил в строго секретные, таинственные заклинания, которые читались при алхимических опытах.

Дрезден, где будет происходить действие «Золотого горшка», был известен как увлечением алхимией в самых разных кругах городского населения (вплоть до курфюрста Августа Саксонского и его супруги Анны Датской, которые ставили опыты в специально созданных лабораториях), так и связями с центрами стекольной и

фарфоровой промышленности (Мейсен). Стекольное производство было распространено во многих областях Германии, а в германском фольклоре нередко встречается образ Стеклянного человечка, который, наряду с духами земли – гномами, помогает людям или наказывает их. Так в сказке В.Гауфа «Холодное сердце», написанной им по фольклорным мотивам, Стеклянный человечек или Хранитель клада противостоит Голландцу Михелю – олицетворению жажды наживы и золота. Человечек спасает Петера Угольщика от злых чар Голландца и возвращает ему живое человеческое сердце, доброту и счастье в семье и удачу в работе.

В сказке Л.Тика «Руненберг» нет мотивов стекла, зато в ней отражается поэтическое и обыденное видение мира. Молодой охотник Кристиан встречает Хозяйку Гор и начинает томиться желанием познать тайны земных недр, но на самом деле он лишается рассудка и набивает свой мешок обыкновенными камнями, булыжниками и кварцем, которые только кажутся ему драгоценными, равно как и безобразная лесная колдунья, ставшая его спутницей в скитаниях, – прекрасной Хозяйкой Гор. Тик не дает однозначного решения вопроса – кто же прав, Кристиан с его поэтическим видением мира или его жена – обездоленная и покинутая им Элизабет, которая видит перед собой жалкого безумца.

Мотивы стекла, как мы уже отмечали, проходят сквозь многие сказки Гофмана. В первую очередь они связаны с концепцией поэтического видения мира, доступного только истинной романтической личности – художнику, поэту или композитору, «энтузиасту», который один способен увидеть отражение реального мира в мире чудесном и, наоборот, разглядеть черты чудесного в реальности. Взгляд, направленный через оптический прибор, через окно, на отражение в воде, станет одним из наиболее часто повторяющихся в немецком романтизме мотивов. Но именно у Гофмана стекло становится символом «перехода» через границу между двумя мирами, которые не только зеркально отражают один другой, но и «смотрят» через стекло друг на друга. И это двойное видение позволяет выявить особое соотношение обоих миров – у Гофмана оно по своей сути ироническое.

Но в то же время любой оптический прибор представляет двойственный мотив – это созданный руками человека механизм, в котором наличествует деталь, сделанная из стекла, а это уже материал, вышедший из рук природы. Гофман, заимствуя свои сюжеты из сказок Гоцци и фольклора, либо вводит мотив стекла сам – в сюжет фольклорной сказки «Черт с тремя золотыми волосками», либо преобразует мотив природного камня в мотив стекла – в театральной сказке Карло Гоцци «Ворон». Так, в «Крошке Цахесе» появляется волшебный лорнет, при помощи которого молодые студенты во главе с Бальтазаром разоблачают и изгоняют Цахеса, лишив его волшебного дара феи Розенгрюншен. В сказке «Повелитель блох» Мастер Блоха дает главному герою Перегрину Тису волшебное увеличительное стекло, смотря сквозь которое тот может читать мысли людей. Антитезой этому стеклу в руках представителей злых сил волшебного мира – Левенгука и Сваммердама – выступают микроскопы, символы просветительской науки о природе. Оптические приборы, как мы видим, могут служить как добрым, так и злым силам, хотя, разумеется, в сказках побеждают силы добра. («Песочный человек» представляет скорее исключение).

Следует отметить, что в Германии, стране с древними традициями выделки стекла и фарфора, были широко распространены стеклянная гармонь и эолова арфа, струны которой нередко делались из стеклянных нитей. Их звучание воспринималось как голос самой природы, ее волшебных сил и духов. И из стекла были сделаны

струны почти забытого сегодня инструмента – челесты. И еще одно применение стекла в связи со сферой фантастического и сказочного – это стеклянные пластины в «волшебном фонаре», получившем, как известно, широкое распространения в Европе еще в XVIII веке. Таким образом, стекло становится тем природным материалом, который после его обработки человеком оказывается наиболее подходящим для воплощения романтического видения мира и, в частности, романтической синестезии – комплексного восприятия цвета, звука и формы. Нередко в связи со стеклом у Гофмана возникает еще и аромат – как ассоциация с флаконом духов.

Сказка «Золотой горшок» (1813), центральное произведение цикла «Фантазии в манере Калло» (1814) наиболее полно отражает дух и «манеру» Калло – знаменитого французского гравера и художника, жившего в XVII веке. В романтическом синтезе живописных, музыкальных и литературных мотивов и символов, лежащем в основе творчества Гофмана, гравюры Калло и, в особенности, его листы с изображениями персонажей комедии дель арте, нередко играют структурообразующую роль. «Золотой горшок», как и «Крошка Цахес» отличаются, как известно, особым разнообразием материала, который переосмысливается автором в духе романтической свободы творчества. Это театральные сказки Карло Гоцци «Ворон», «Женщина-змея», фольклорная сказка о Мелюзине, уже упомянутые нами гравюры Жака Калло, художественные циклы «Времена суток» Каспара Давида Фридриха, лейтмотивом которых становится Лилия, вставная сказка «Принц Бирибинкер» из романа К.М.Виланда «Дон Сильвио да Розальва» (1764), и опера В.А.Моцарта «Волшебная флейта». На этом музыкальном шедевре, творческом завещании великого композитора, законченного им незадолго до смерти, следует остановиться особо. Либретто оперы, написанное другом Моцарта Шиканедером, основывается на сюжете сказки К.М.Виланда «Волшебная флейта», но включает в себя помимо этого, философские идеи и образы из его же поэмы «Оберон», а так же масонскую символику и идеи. Маг Зарастро представляет силы Добра, а Царица Ночи – Зла, молодая влюбленная пара – принц Тамино и принцесса Памина (дочь Царицы Ночи) проходят все испытания при помощи волшебной флейты, которую дает принцу маг Зарастро. В финале они сочетаются браком (это еще и алхимический брак) вступают в храм Мудрости. Пара «добрый волшебник – злая фея» появляется и в «Золотом горшке» (архивариус Линдгорст – торговка яблоками Лиза), в «Крошке Цахесе» (доктор Проспер Альпанус – фея Розенгрюншен) и в других сказках Гофмана. Здесь же есть и связь с «Фаустом» Гете, с эпизодом «кухни ведьмы», в котором в комическом виде возпроизведен алхимический процесс, и здесь же в волшебном зеркале перед Фаустом возникает прекрасный образ Маргариты. Но главное, что Гофман заимствовал из оперы Моцарта, – это звуки волшебной флейты, сопровождающие все сцены испытаний и победы Тамино и Памины, звуки, которые в сказке Гофмана трансформировались в своего рода «музыку стекла». Есть в опере Моцарта и еще один мотив, который мог быть заимствован Гофманом, – это волшебные колокольчики, которые Царица Ночи дарит веселому и ужасно болтливому птицелову Папагено. Папагено – дикарь в зеленых перьях, символ первозданной природы. И звоном колокольчиков он укрощает злого великана Моностатоса. (Интересно отметить, что в фольклоре некоторых европейских народов появление духов природы – эльфов сопровождается звоном колокольчиков).

Именно в сказке Гофмана «Золотой горшок» мотивы стекла получают особое значение, поскольку они особо полно и наглядно воплощают те моменты, в которых мир реальный и мир фантастический, романтизированный зеркально отражают друг

друга. Романтический миф, лежащий в основе космогонии сказочного универсума, повторяется на разных уровнях его развития – история короля духов Фосфора о Золотой Лилии повторяется в истории Лилии и Саламандра, а в реальном мире – в истории юного студента Ансельма и золотисто-зеленой змейки Серпентины. Но на первом плане сказки – уже реальная жизнь , это Дрезден с четко обрисованными типами городских жителей, улицами, набережными Эльбы, купальнями и рощами, окружающими город. «Волшебство» локализовано в «доме волшебника» – это архивариус Линдгорст, который на самом деле – великий дух Огня, Саламандр. На нем лежит заклятие, он не может вернуться в волшебную страну и обрести свою возлюбленную Лилию, пока не выдаст замуж своих троих дочерей, которые при этом должны превратиться из змеек в прекрасных девушек. В приданное каждая должна получить золотой горшок с растущей в нем огненной лилией. (Кстати, символ горшка тоже заимствован из «Принца Бирибинкера» Виланда). Ансельм влюбляется в среднюю из сестер-змеек –Серпентину, и сразу же начинается борьба добрых и злых сил волшебного мира за душу молодого влюбленного и поэта. Именно эта борьба, в ходе которой Ансельм должен осознать себя как поэта, творческую личность (пусть в ее ироническом «варианте») и составляет основное содержание «Золотого горшка». А этапы этой борьбы как бы «маркированы» мотивами стекла. При этом стекло как бы «играет» блеском и переливами, смыслами и символами, и одной из достаточно трудных задач для переводчика было отразить эту сложную «игру».

Студент Ансельм, одаренный поэтической душой и красотой, не может вписаться в чинную жизнь бюргерского мира. Он неуклюж и неловок и, проходя в день Воскресения через черные ворота в Дрездене, попадает ногой в корзину торговки пирожками и яблоками, корзина переворачивается, а торговка в ярости проклинает его. В русском переводе Вл. Соловьева это звучит как «Попадешь под стелко, под стекло!» (Гофман, Сказки 1991:7, далее – Гофман), а в немецком оригинале проклятие имеет совсем другой смысл: "Ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!" (Hoffmann 1982: 221). Дословный перевод – «твоя судьба скоро заключит тебя в хрусталь!» Старуха эта – ведьма Лиза, представительница злых сил волшебного мира, «стекло» же относится к жизни мира людей, ведь оно создано человеком. Из кварца или песка, богатого кварцем, создаются стеклянные сосуды, а горный хрусталь представляет другую, «природную» модификацию стекла. На эту разницу указывает исследователь прозы Э.Т.А.Гофмана В. Прайзенданц, но подробного анализа символики стекла-хрусталя он не приводит (см. Preisendanz 1976: 270–291). Сразу же вслед за этим эпизодом Ансельм, бросивший свой тощий кошелек старухе, убежавший с горя в рощу и задремавший под бузинным кустом, вдруг слышит голоса трех золотисто-зеленых змеек, которые подобны звукам хрустальных колокольчиков («Kristallglückchen»):

Zwischendurch-zwischenein-zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab – Abendsonne schiefe Strahlen, zischelt der Abendwind – raschelt der Tau – Blüten singen – rühren wir Zünglein, singen mit Blüten und Zweigen – Sterne bald glänzen – müssen herab – zwischendurch, zwischen ein, schlängeln, schlingen, schwingen wir uns, Schwesterlein (Hoffmann 1982: 225–6).

В этой песенке сестер-змеек чудесным образом (и благодаря таланту Гофмана-писателя и композитора) возникает настоящий шедевр романтической синестезии – в вечернем воздухе сквозь опускающиеся капли росы видны чудесные змейки. А в их песенке чередуются шипящие согласные со звонкими, шорох листьев и звон воды (рядом протекает Эльба).

Ансельм влюбляется в среднюю из сестер-змеек Серпентину и сразу же начинается борьба за душу и сердце молодого студента и поэта. С одной стороны за него борется великий Саламандр, отец змеек, который только, прилетев из волшебной страны в Дрезден, здесь играет роль добропорядочного и состоятельного архивариуса. С другой – конректор Паульман и его дочь юная Вероника, на помощь которым приходит торговка яблоками Лиза. В доме Линдгорста, в локусе, где сосредоточено волшебство сказки, – из мраморных бассейнов поднимаются хрустальные лучи и звенят хрустальные колокольчики – это голос, как мы уже отмечали, самой природы, которая, согласно романтической натурфилософии уподоблена живому организму и одушевлена. Птицы поддразнивают Ансельма своими звонкими голосами. С одной стороны это отражение насмешек дрезденских бюргеров над Ансельмом. С другой же, и это, на наш взгляд, наиболее интересно – в хрустальных звуках колокольчиков, в плеске фонтанов и голосах птиц пусть опосредованно, но отражается такое сложное и не поддающееся однозначному определению явление как романтическая ирония, одно из ключевых понятий романтической философии. И в этом – глубинное значение мотивов стекла.

Но «хрустальное» звучание волшебных колокольчиков и картины мирной жизни и воскресных развлечений добропорядочных дрезденцев, нарушаемые только появлением волшебных существ, обретают особое значение, если вспомнить, что эта сказка создавалась Гофманом, когда в Дрездене была слышна канонада разыгрывавшихся непосредственно вблизи от города сражений наполеоновских войск с армиями антинаполеоновской коалиции, а многие студенты германских университетов становились воинами и участниками национально-освободительной войны. История Ансельма, его пути через испытания к победе над силами Зла воспринимаются еще и в более широком контексте. И тогда мотивы стекла в обеих «составляющих» двоемирия получают еще значение хрупкости, незащищенности жизни Европы перед лицом нового века. И в сказке ни разу не послышалось звона хрустальных бокалов, наполненных вином, – как символа триумфа жизненных сил, победы жизни над смертью.

В доме конректора звенят стеклянные стаканы, а в стеклянной миске варится пунш. Но скрывающийся в этой миске Линдгорст наколдовывает романтический «взрыв страстей», разрушающий чары колдуньи, под действием которых Ансельм уже был готов сделать предложение Веронике. «Тут студент Ансельм и регистратор Геербранд схватили пуншевую миску, стаканы и с радостными восклицаниями стали бросать их к потолку, так что осколки со звоном падали кругом:

Vivat Саламандр! Pereat, pereat старуха! Бей металлическое зеркало! Рви глаза у кота! Птичка, птичка, со двора! Эван, эвоэ, Саламандр! Так кричали и ревели все трое, точно бесноватые (Гофман, там же, с.56).

Этот эпизод, происходящий в реальном мире, в доме конректора Паульмана, предвосхищает события в мире фантастическом, победу Линдгорста над Лизой. А разбившаяся вдребезги стеклянная пуншевая миска – это аналог разрушившейся хрустальной темницы Ансельма в волшебнолм мире.

Кульминационнная сцена сказки следует непосредственно вслед за этой. Ансельм, начинающий забывать Серпентину ради Вероники, кажется себе таким же сумасшедшим, как тот юноша, думавший, что он стеклянный (*der glaubte, er sei von Glas)* (Hoffmann, ibid; S.293). Придя в дом Линдгорста, он видит теперь только обыкновенные растения и птиц –ведь он лишается волшебного зрения, а затем ставит кляксу на магической рукописи и оказывается «в плотно закупоренной хрустальной склянке на большом столе в библиотеке архивариуса Линдгорста» (Гофман, там же, с.59). В оригинале *Kristallflasche*, переводчик добавил слово «стеклянный» сам. Именно в этой сцене следует особенно внимательно проследить, насколько точно передал переводчик «ипостаси» стекла, которые сменяют друг друга в ходе борьбы Линдгорста с Лизой. Сначала указан стеклянный сосуд (*eine gläserne Flasche*). Автор обращается к читателю: «Пусть твое живое воображение заключит тебя, ради меня и Ансельма, на несколько мгновений в стекло» (там же). В оригинале здесь *in das Kristall* – ведь это действие воображения, творчества и волшебных сил. Далее следует выражение «стеклянная тюрьма» это точный перевод оригинала *das gläserne Gefängnis*, этот мотив связан с миром людей, мысли Ансельма «ударяются о стекло» (там же) – *schlugen an das Glas*. Он взывает о помощи к Серпентине и видит в пяти склянках трех учеников Крестовой школы и двух писцов. Попасть в хрусталь эти бюргеры и филистеры просто не могли, да они и мнят себя гуляющими по Эльбскому мосту. Появляется Серпентина и начинает размыкать его хрустальную темницу (*das Kristall*) в переводе здесь «стекло» неточно! Ведь начинается действие добрых волшебных сил!

Из кофейника со сломанной крышкой появляется старуха Лиза и требует, чтобы Ансельм оставил Серпентину и, став надворным советником, женился бы на Веронике. Ансельм отказывается и клянется в вечной любви к Серпентине. И именно это дает возможность Линдгорсту победить Лизу в грозном бою. Он набрасывает на старуху свой затканный лилиями шлафрок, и она превращается в свеклу, которую выбрасывает в окно попугай – слуга Линдгорста. Линдгорст обещает ему в подарок новые очки – в оригинале *Gläser* – «стекла», которые ему разбил в сражении кот – слуга Лизы. «Стекла» в данном случае – ироническая реальная параллель хрустальной темнице Ансельма.

В финале этой кульминационной десятой вигилии происходит освобождение от злых чар и самого Ансельма и Серпентины:

— Ансельм, сказал князь духов, – не ты, но враждебное начало, стремившееся разрушительно проникнуть в твою душу и раздвоить тебя с самим собою, виновно в твоем неверии. Ты доказал свою верность, будь свободен и счастлив! – Молния прошла внутри Ансельма, трезвучие хрустальных колокольчиков (Dreiklang der Kristallglocken) раздалось сильнее и могучее, чем когда-либо; его фибры и нервы содрогнулись, но все полнее гремел аккорд по комнате, – стекло (das Glas), в которое был заключен Ансельм, треснуло, и он упал в объятия милой, прелестной Серпентины» (там же, с.64).

Здесь наглядно отражается победа добрых сил волшебного мира (хрусталь) над злыми, связанными с филистерским миром (стекло). Перевод точно передает замысел автора, основывающийся на романтической философии и мировидении. Романтическая душа вырывается из темницы на волю, обретает любовь и счастье.

В последней двенадцатой вигилии возникает знаменитое «видение Атлантиды», раскрывается глубочайшая из тайн природы, благодаря великой любви Ансельма

восстанавливается гармония универсума и воплощается романтическая философская триада «природа–поэт–божественная суть мироздания». Человеческая любовь и любовь космическая восстанавливают целостность универсума.

Подводя итоги, отметим, что семантика мотивов стекла и задачи ее адекватного перевода связаны, в первую очередь, с проблематикой романтической натурфилософии и осмысления новой роли художника как в контексте романтического универсума, так и специфического гофмановского двоемирия. Стекло выступает как бы в двух системах координат, которые пересекаются в его «фокусе». С одной стороны, мотивы стекла выступают как детали романтического универсума, его мифологии и космогонии, и тогда они преобразуются в хрусталь. Когда же в романтизированном мире отражается мир реальный, то появляется стекло в его сниженном варианте – стаканы, миска, очки, флаконы и т.д. С другой же стороны, мотивы стекла связаны с романтической концепцией творческой личности, наделенной особым поэтическим видением мира – и тогда стекло получает значение оптических приборов. Но стекло не только связано с видением, оно еще и звучит, причем по-разному в каждом из миров – в волшебном «хрустально», в реальном «резко и некрасиво» как разбивающееся стекло – так возникает романтическая синестезия, комплексное восприятие мира-универсума во всем его богатстве и многообразии.

Но прежде чем поставить точку в нашем исследовании, хотелось бы упомянуть еще об одном волшебном стекле. В финале романа «Евгений Онегин» А.С. Пушкин вспоминает о том времени, когда он

...даль свободного романа
...сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал (Пушкин 1949: 370).

Здесь есть некоторе несоответствие – имеется в виду стеклянная сфера, с помощью которой производились гадания. Она не может быть кристаллом! Но несоответствие это кажущееся – у Пушкина мотив волшебного стекла, воспринятый из символики романтизма, а возможно, из сказок Гофмана, превращается в метафору поэтического видения мира и его творческого преобразования.

ЛИТЕРАТУРА

Ботникова А.Б. (2004). Высшая фаза и завершение жанра. (Сказки Э.Т.А.Гофмана) // Ботникова А.Б. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм.* Воронеж: Воронежский гос.универ.

Габитова Р.М. (1978). *Философия немецкого романтизма.* М: Наука.

Гете И.В. (1976) . *Фауст* // Собр. Соч. В 10 т,. Т.2. М.: Художественная литература.

Гофман Э.Т.А (1991). *Сказки.* М.: Художественная литература.

Карельский А.В. (1990). От «субъективного пламени» к «теплу объективности» (Житейские воззрения Эрнста Теодора Амадея Гофмана) // *От героя к человеку.* М.: Сов. Писатель.

Ломоносов М.В. (1986). *Избранные произведения.* М.: Советский писатель.

Корнилова Е.Н.(2001). *Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма.* М.: Наследие.

Пушкин А.С. (1949). *Сочинения.* М.-Л., Изд. Акад. Наук СССР.

Hoffmann E.T.A. (1982). *Fantasiestücke in Callots Manier.* Berlin: Weimar.

Preisendanz W. (1976). Eines mattgeschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst//*E.T.A.Hoffmann.* Darmstadt.

Елена Карабегова

МОТИВЫ ОПТИКИ И СТЕКЛА В СКАЗКАХ Э.Т. А. ГОФМАНА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Резюме

Мотивы стекла играют важную роль в поэтике художественных сказок Э.Т.А.Гофмана и требуют особенно точного перевода. Это оптические приборы и предметы, изготовленные из стекла. Они нередко обозначают границу между волшебным и реальным мирами. Наиболее многообразно мотивы стекла воплощаются в поэтике сказки «Золотой горшок», в которой победа добрых сил волшебного мира над злыми отражается еще и в победе хрусталя как природного материала над стеклом как символом филистерского мира.

Ключевые слова: *немецкая сказка, мотив, точный перевод, граница двух миров, символ, волшебный мир, поэтика сказки, литературная сказка, разнообразие мотивов.*

Ելենա Կարաբեգովա

ԱՊԱԿՈՒ ԵՎ ՕՊՏԻԿԱԿԱՆ ՍԱՐՔԵՐԻ ԴԻՊԱՇԱՐԸ ՀՈՖՄԱՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ . ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ամփոփում

Ապակուն առնչվող դիպաշարն առանցքային տեղ է գրավում Հոֆմանի ստեղծագործության մեջ, մասնավորապես հեքիաթներում: Այս դիպաշարի թարգմանությունը պահանջում է առանձնահատուկ մոտեցում, որպեսզի թեմատիկ փոխադրության հետ մեկտեղ պահպանվի դիպաշարի իմաստային բազմաշերտությունը: Հոֆմանի «Ոսկե կճուճ» հեքիաթում ապակին հանդես է գալիս որպես այս աշխարհի և տարաշխարհիկ տիրույթի սահմանագիծ: Իսկ բարու հաղթանակը չարի հանդեպ այլաբերական մարմնավորում է ստանում բյուրեղապակու և հասարակ ապակու պայքարում. վերջինս հնարավոր է մեկնել որպես քաղքենի աշխարհի խորհրդանիշ:

Բանալի բառեր. *գերմանական հեքիաթ, դիպաշար, ճշգրիտ թարգմանություն, երկու աշխարհների սահմանագիծ, խորհրդանիշ, կախարդական աշխարհ, հեքիաթի պոետիկա, գրական հեքիաթ, դիպաշարային բազմազանություն:*

Yelena Karabegova

THE MOTIF OF GLASS AND OPTICS IN HOFMANN'S TALES: ASPECTS OF TRANSLATION INTO RUSSIAN

Summary

The motif of glass plays an important role in the poetics of E.T.A. Hoffmann's tales and requires accurate translation. Various optical devices and objects are found in his works. They often represent the boundary between the real and magical worlds. In *The Golden Pot* the victory of Good over the Evil is shown as the victory of natural crystal over glass: the latter is seen as a symbol of the philistine world.

Key words: *German tale, motif, accurate translation, the boundary between worlds, symbol, magic world, poetics of the tale, literary tale, variety of motifs.*

Անահիտ Վարդանյան

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ

Հեքիաթը՝ իբրև ժողովրդական բանարվեստի ժանր, միշտ զբաղեցրել է Հովհ. Թումանյանին և եղել է նրա ուշադրության կենտրոնում: «Ամենամեծ ստեղծագործողը,– ասում էր նա,– ժողովուրդն է, ու նրա ամենամեծ ստեղծագործությունը՝ հեքիաթը» (Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, 1969, 626):

Ժողովրդական հեքիաթներ մշակելիս Հովհ. Թումանյանն օգտվել է այլ ժողովուրդների բանահյուսական ընտիր նմուշներից ևս, որոնցից ընտրելով իր գեղագիտական իդեալին համապատասխան թեմաներ ու մոտիվներ՝ համադրել է դրանք հայկական նմանօրինակ սյուժեների հետ և կերտել իր ինքնուրույն գունագեղ ազգային հեքիաթները:

Սակայն գրողի հետաքրքրությունը տարբեր ժողովուրդների բանահյուսական հարուստ ժառանգության նկատմամբ չի սահմանափակվել սոսկ ուշադրության արժանի առանձին դրվագների կամ հատվածների փոխառումով: Նա հավաքել և ուսումնասիրել է բազմաթիվ ժողովուրդների բանահյուսական տարբեր ժողովածուներ և թարգմանել ու հայ ժողովրդի սեփականությունն է դարձրել ռուսական, գերմանական, իտալական, ճապոնական, հնդկական, ամերիկյան հնդկացիների և իռլանդական ժողովրդական հեքիաթների լավագույն նմուշներ, որոնք հարազատ են հայ մարդու հոգեկան ներաշխարհին և ընդհանուր եզրեր ունեն հայկական ժողովրդական հեքիաթների հետ:

Ինչպես հայտնի է, տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ կան ընդհանուր կամ միանման սյուժեներ, մոտիվներ, թեմաներ, հերոսներ և, նույնիսկ, լեզվական արտահայտչամիջոցներ:

Մի առիթով, խոսելով հայկական ժողովրդական հեքիաթների վրա օտար ժողովուրդների գործած ազդեցության մասին, Հովհ. Թումանյանը վկայակոչում է Տ. Նավասարդյանի կազմած «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» 7–րդ պրակում լույս տեսած «Բախտավոր արար» հեքիաթի վերջաբանը՝ «Ես ալ հոն էի, գինի խմեցի, պուխխես վազեցավ, պերանս չգնաց», և նշում, որ սա ակներև ազդեցությունն է ռուսական հեքիաթների «И я там был, мед и вино пил, по усам текло, в рот не попало» վերջաբանի (ԹԸԱ, թիվ 1008/8213):

Ըստ 19–րդ դարում Գերմանիայում սկզբնավորված բանագիտության միֆոլոգիական դպրոցի ռուսական ներկայացուցիչների՝ Ֆ.Ի. Բուսլաևի (1818–1897), Օ.Ֆ. Միլլերի (1833–1889) և Ա.Ն. Աֆանասևի (1826–1871), ժողովուրդները իրենց նախաստեղծ սկզբից ստացել են ընդհանուր մշակութային–բանահյուսական ժառանգություն, որ ամեն մի ժողովրդի բանարվեստում ենթարկվել է յուրատեսակ մշակման և ընկալման:

Անդրադառնալով տարբեր ժողովուրդների բանահյուսական ընդհանրությունների և առնչությունների վերոնշյալ խնդրին՝ Հովհ. Թումանյանը նկատել է. «Ինչպես էս կամ էն դարձվածքը, էնպես էլ ամբողջ պատմություններ, անց են

կենում աշխարհից աշխարհ և ամեն աշխարհում, ամեն արևի հետ, ամեն ժողովրդի բերանում առնում են մի ուրույն երանգ, համ ու հոտ: Եվ շատ անգամ նուրբ առանձնահատկություններն են, որ որոշում են մի ժողովրդի ստեղծագործությունը մյուսից, ոչ թե գործի ամբողջությունը» (Թումանյանը քննադատ 1939,154):

Բանահյուսական հարուստ նյութի հավաքման, դասդասման և արժևորման հիման վրա ռուս բանագետները գրական հանրությանը ներկայացրին տեսական ուշագրավ հետազոտություններ, իսկ Ա.Ն. Աֆանասևը հրատարակեց նաև ռուսական ժողովրդական և մանկական հեքիաթների արժեքավոր ժողովածուներ, որոնց 1897, 1901 և 1913–1914 թթ. հրատարակությունները պահվում են Թումանյանի անձնական գրադարանում, և որոնք նա ժողովրդական բանարվեստի բազմափորձ գիտակի հմտությամբ բանահյուսական բազմաթիվ ժողովածուներից համարել է լավագույնը:

Աֆանասևը բովանդակությամբ նման սյուժեներով հեքիաթները դասավորել և ներկայացրել էր իբրև ծագումով նույն հեքիաթի՝ այլևայլ վայրերում տարածված տարբերակներ: Բծախնդրությամբ մոտենալով հեքիաթների հավաքման և հրատարակման գործին՝ Ա.Ն. Աֆանասևը (ինչպես և հետագայում՝ Հովհ. Թումանյանը), գտնում էր, որ հեքիաթները պետք է գրի առնվեն բառացի, առանց բանահավաքի անհարկի խմբագրման և լեզվական միջամտության՝ կից նշելով տվյալ նյութի գրության վայրը և տեղեկություններ տալով գրառման հանգամանքների մասին, սկզբունքներ, որոնք այնուհետև ընդունվեցին բանագիտության կողմից, և որոնց հետևում են մինչև օրս:

Ելնելով այս ամենից՝ իր կազմած «Ռուսական ժողովրդական հեքիաթների» առաջին հրատարակության առաջին պրակի նախաբանում ռուս բանագետը զետեղել է ժողովրդական խոսքի բոլոր երկրպագուներին ուղղած դիմում՝ կոչ անելով նրանց՝ իրեն ուղարկել բառացի կերպով գրի առնված ժողովրդական հեքիաթներ (հայտնի է, որ ի թիվս այլ բանահավաքների, նշանավոր մշակութային գործիչ Վ. Դալը նրան է հանձնել իր հավաքած ժողովրդական հեքիաթների ստվարածավալ ժողովածուն):

Միանգամայն համամիտ Ա.Ն.Աֆանասևի բանագիտական սկզբունքներին՝ հեքիաթների գեղարվեստական մշակման ժամանակ կատարած իր ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում Հովհ. Թումանյանը բազմիցս դիմել է նրա կազմած հեքիաթների տարբեր հրատարակություններին: Նկատենք, սակայն, որ Թումանյանը Աֆանասևի ժողովածուներին է դիմել ավելի շատ իր ինքնուրույն հեքիաթները մշակելիս:

Հեքիաթները, համամարդկային երկեր լինելով հանդերձ, միաժամանակ ազգային են, տվյալ ժողովրդի արվեստի նմուշ, և Թումանյանը, իր թարգմանած ու փոխադրած հեքիաթների մեջ մուծելով ժողովրդական մտածողություն և լեզվական պատկերներ, չէր կտրում դրանք ազգային հողից և ամեն անգամ իր թարգմանությանը կցում էր ենթավերնագիր՝ «Հնդկական հեքիաթ», «Գերմանական հեքիաթ», «Ռուսական հեքիաթ» և այլն:

Այս հեքիաթները նա հրատարակել է առանձին գրքույկներով Թիֆլիսում («Գրիմ եղբայրների հեքիաթները» երեք պրակով, «Ռուսական հեքիաթներ» և «Օտար հեքիաթներ» երկու պրակով, բոլորն էլ՝ Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերության հրատարակությամբ):

Գերմանական ժողովրդական հեքիաթների կապակցությամբ նկատենք, որ Գրիմ եղբայրները միշտ չէ, որ գիտական խիստ սկզբունքի հետևորդներ էին: Նյութերի հետազոտման և մշակման ընթացքում առաջնությունը տալով նույն

հեքիաթի զանազան տարբերակների միջև եղած ընդհանուր մոտիվներին (գիտնական եղբայրներն այն կարծիքին էին, որ եթե ժամանակի ընթացքում տարբեր ասացողների մոտ հեքիաթի պատումը որոշ փոփոխություններ է կրում, ապա նրա բուն էությունը մնում է նույնը, անփոփոխ)՝ նրանք վերջինս լրացնում էին հեքիաթի այլ տարբերակներից քաղած դրվագներով ու մոտիվներով՝ հղկելով շարադրանքի լեզուն և տալով հեքիաթի «արտաքին ձևավորումը»:

Հովհ. Թումանյանը քաջատեղյակ էր այս հեղինակավոր գիտնականների սկզբունքներին (նրա անձնական գրադարանում պահվում են Գրիմ եղբայրների հեքիաթների բազմաթիվ հրատարակություններ) և միշտ չէ, որ համաձայն էր դրանցում կիրառված բնագրագիտական սկզբունքներին: Եվ երբ 1913 թ. Հայոց հրատարակչական ընկերությունը նրան առաջարկում է թարգմանել Գրիմ եղբայրների բոլոր հեքիաթները քսան պրակով, Թումանյանը, լրջորեն մոտենալով գործին, որոշում է խիստ ընտրություն կատարել և թարգմանել միայն այն հեքիաթները (թվով՝ ինը), որոնք ամենից ավելի կհամապատասխանեին իր գեղագիտական ճաշակին:

Մի քանի ամիս անց Թումանյանը «Հրատարակչական ընկերությանն» է ներկայացնում Գրիմներից թարգմանած երեք հեքիաթ, որոնք տրվում են ընկերության անդամ Իսահակ Հարությունյանին՝ քննելու և խմբագրական մանրամասնորեն զեկուցելու թարգմանությունների լեզվի ու որակի մասին: Վերջինս մարտի 21-ի նիստում դրական կարծիք է հայտնում թարգմանությունների մասին՝ շեշտելով, հատկապես, որ դրանք համեմատվել են գերմաներենի մասնագետի կողմից (ՊԿՊԱ, ֆ. 318, ց. 1, գ. 12,թ. 15):

Նույն տարվա մայիսի 21-ի նիստի արձանագրությունից պարզվում է, որ այդ օրվա որոշումներից մեկը վերաբերել է Հովհ. Թումանյանի կատարած թարգմանություններին: Ըստ արժանվույն գնահատելով գրողի արած աշխատանքը՝ առաջարկվում է առանձնացնել թարգմանված հեքիաթների 400-ական օրինակ, և «երբ բոլոր պրակները կտպագրվեն, այդ 400 օրինակները մի ժողովածուով լույս ընծայել՝ կցելով դրան նաև հեղինակի կենսագրությունն ու պատկերը» (ն.տ., թ. 19): Վերջին որոշումը, սակայն, չի կատարվել:

Հրատարակչական ընկերության խորհրդի մայիսի 28-ի նիստում, զեկուցելով հեքիաթները թարգմանելու իր սկզբունքների մասին, Թումանյանը հայտնում է, որ «թարգմանության հաջողության և հայ մանուկներին հասկանալի դարձնելու համար ստիպված է եղել տեղ-տեղ շեղումներ անելու բնագրից» (ՊԿՊԱ, ֆ.318, ց.1, գ.12, թ.22): Ի դեպ, այս նիստում թարգմանիչն առաջարկել է հրատարակել առանձին մատենաշարեր, որոնք կամփոփեն տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներ: Սա, ըստ երևույթին, առիթ էր ձեռնարկելու նաև ռուսական, իտալական, հնդկական և այլ ազգերի ժողովրդական հեքիաթների հրատարակության գործը՝ «Ռուսական հեքիաթներ» և «Օտար հեքիաթներ» ընդհանուր խորագրերով:

Ինչ վերաբերում է բնագրից կատարած որոշ շեղումներին, ասենք, որ Հովհ. Թումանյանը թարգմանության ընթացքում միաժամանակ հանդես է բերել ստեղծագործական որոշ ազատություն. երբեմն շեղվել է սյուժետային գծից, սեղմել կամ հանել է զգալի հատվածներ, առանձին մասեր դարձրել չափածո, ինչպես նաև ավելացրել որոշ բանաստեղծական կտորներ (նկատենք, որ սա վերաբերում է ոչ միայն գերմանական, այլև հետագայում արված թումանյանական բոլոր թարգմանական հեքիաթներին):

Այսպես. իր մանրակրկիտ ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում Թումանյանը կրճատել կամ զանց է առել սկզբնաղբյուրի որոշ ձգձգված ու

մանվածապատ դրվագներ՝ առավել կուռ ու տպավորիչ դարձնելու շարադրանքը: «Մարդ ինչքան թեթևություն է զգում, երբ ահագին կտորները ջնջում է և դուրս բերում մի սեղմ, կոկիկ երկտող»,– ասել է նա մի առիթով (Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, էջ 45): Իր այս սկզբունքը նա կիրառել է նաև սեփական գեղարվեստական երկերից անողոքաբար ամբողջական հատվածներ կրճատելով:

Մինչդեռ տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ տարածված Ոսկի քաղաքի մասին պատմող հեքիաթային սյուժեն մշակելիս Թումանյանն իր հեքիաթը լրացրել է չափածո ինքնատեղծ հատվածներով, որոնք շեշտում են հեքիաթի քնարականությունն ու հուզական լիցքը և նրան հաղորդում արևելյան երգախառն պատումի երանգ:

Հեքիաթի հերոսը՝ երիտասարդ Դիվանան, տեսնում է «քարելից այգիների, զմրուխտ կանաչի ու հազարգույնի ծաղիկների» մեջ ընկղմված բարգավաճ քաղաքի ներդաշնակ կյանքը և լսում ստեղծարար մարդկանց խաղաղ երգը, որտեղ արտացոլված են ժողովրդի բարոյաբանական բարձր ըմբռնումներն ու մարդասիրական լուսավոր աշխարհայացքը.

Ա՜խ, ինչ լեն է աշխարհքն ազատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար.
Ինչքան լիքն է, ինչքան առատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար:
Ա՜խ, ինչ լավն է աշխատանքը
Առողջ ձեռքով, խաղաղ հոգով,
Ինչ անուշ է հոսում կյանքը
Լիքը սիրով, ծաղկով, երգով:

Հետաքրքիր է նշել, որ բանաստեղծի դուստրը՝ Նվ. Թումանյանը, այս հեքիաթի 1911 թ. հրատարակության միջոցին գրողի մտահոգությունների առիթով հիշում է. «Ոսկի քաղաքի» տպագրության ժամանակ հայրիկին բանտարկեցին: Շատ էր անհանգստանում գրքույկի հրատարակության որակով. ամեն անգամ, երբ բանտ էինք գնում տեսակցության, հարցնում էր, խնդրում, որ հետևենք, հետաքրքրվենք, որ հանկարծ սխալներով ու վատ չհրատարակվի» (Թումանյան Նվ., 1969):

Այնուհետև. «Գեղեցկուհի Վասիլիսա» հեքիաթում Հովհ. Թումանյանը կիրառել է գեղարվեստական մեկ այլ հնարանք. հերոսուհու դիմում-խնդրանքները իր տիկնիկին, ի տարբերություն բնագրի, թարգմանության մեջ դարձել են չափածո՝ արտահայտված հայի հոգեկերտվածքին հարիր լեզվամտածողությամբ, ինչի շնորհիվ փոքրիկ որբուկի վիճակը առավել ազդեցիկ ու հուզիչ է ներկայացված.

— Կեր, տիկնիկ ջան, անուշ արա,
Իմ սև դարդին ականջ արա:
Չար պառավը իմ ուժից վեր
Տվել է ինձ ծանր գործեր.
Ամեն՝ էնքան ես ուժ չունեմ,
Չանեմ՝ կուտի, ես ինչ անեմ...

Իսկ տարբեր հեքիաթների բնագրերում առկա չափածո հատվածները Հովհ. Թումանյանը թարգմանել է մեծ հմտությամբ, այնպես, որ դրանք շնչում են

պարզությամբ ու պատկերավորությամբ և բխում են հայ մարդու հոգուց՝ իրենց անմիջականությամբ, ազգային մտածողության ինքնատիպ հնչերանգով: Այսպես. գերմանական «Անտառի տնակը» հեքիաթի հերոսի դիմումը իր կենդանիներին ռուսերենում մի փոքր անհարթ է.

Уж ты, курочка-плутовка,
Петух, мой Петя чудный,
Моя пегая коровка,
Как решите обоюдно?

Մինչդեռ Թումանյանի հեքիաթում այս քառատողը ռիթմիկ է, սահուն, գունեղ ու երաժշտական, և ամենևին չի երևում ստեղծագործողի «ներկայությունը».

Սիրուն հավիկ, իմ լավիկ,
Չալ ու նախշուն իմ կովիկ,
Եվ դու, աքլոր փահլևան,
Ինչ եք ասում դուք սրան:

Ինչպես տեսնում ենք, ստեղծագործաբար մոտենալով նյութին՝ գրողը ոչ թե ճշգրիտ ու ստույգ թարգմանել է բնագիրը՝ մանրակրկիտ ուսումնասիրելով տվյալ հեքիաթի բազմաթիվ հրատարակություններ, այլ ստեղծել է հայի հոգեբանությանն ու աշխարհընկալմանը հարազատ իսկական փոխադրություններ, որի հերոսները խոսում են ժողովրդական բառուբանով ու պատկերավոր դարձվածքներով հարուստ մայրենի լեզվով, ինչն իրավունք է տալիս մեզ վստահաբար ասելու, որ այլ ժողովուրդների հեքիաթների թումանյանական թարգմանությունները հավասար իրավունքով մտնում են հայ գրականության գեղարվեստական անանց արժեքների շարքը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Թումանյան Հովհ. (1914-1915), *Գրիմ եղբայրների հեքիաթները*, Թիֆլիս:
Թումանյան Հովհ. (1916), *Ռուսական հեքիաթներ*, Թիֆլիս:
Թումանյան Հովհ. (1916), *Օտար հեքիաթներ*, Թիֆլիս:
Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում (1969), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
Թումանյանը քննադատ (1939), Երևան, Պետհրատ:
Թումանյան Նվ. (1969), *Հուշեր և զրույցներ*,Երևան, Լույս:
Հովհ. Թումանյանի բնարանկյան արխիվ (ԹԸԱ), թիվ 1008/8213:
Նավասարդյան Տ. (1891), *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, պր. 2, Թիֆլիս:
Афанасьев А. Н. (1855-1864). *Народные русские сказки*. М.: типография К. Солдатенкова и Н. Щепкина.
Сказки, изложенные по сборнику братьев Гримм В. А. Гатцуком (1909-1913). вып. 1-20. М.: Изд. А. Д. Ступина.
Сказки и легенды братьев Гримм (б.г.). Перевод А. А. Федорова-Давыдова. т. 1-2. М.

Անահիտ Վարդանյան

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանը թարգմանել է տարբեր ժողովուրդների՝ ռուսական, գերմանական, ճապոնական, իտալական, իռլանդական, արաբական, հնդկական և ամերիկյան հնդկացիների հեքիաթներ, որոնք ենթարկվել են հայկական ժողովրդական հեքիաթների յուրահատուկ օրինաչափություններին՝ միաժամանակ կրելով մեծ գրողի և թարգմանչի անհատականության կնիքը և հավասար իրավունքով մտնելով հայ գրականության մնայուն գեղարվեստական արժեքների շարքը:

Բանալի բառեր՝ *թարգմանություն, ժողովրդական հեքիաթ, ոճ, անհատականություն, գեղարվեստական արժեք, հեքիաթի մշակում, բանահյուսական ժառանգություն, հայկական հեքիաթ, գրական ժառանգություն, բանահյուսական ժողովածուներ:*

Анаит Варданян

СКАЗКИ В ПЕРЕВОДЕ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Резюме

В наследии Ованеса Туманяна сказки в его переводе занимают особое место. Поэт перевел сказки разных народов – русские, немецкие, японские, итальянские, ирландские, арабские, индийские и сказки американских индейцев. В переводах Туманяна сказки подвергаются уникальной интерпретации в соответствии с закономерностями армянской народной сказки. Его тексты несут отпечаток индивидуального стиля Туманяна и скорее являются пересказами, наделенными образами и представлениями более близкими армянскому читателю, посему они являются ценной и неотъемлемой частью литературного наследия Армении.

Ключевые слова: *перевод, народная сказка, стиль, индивидуальность, художественная ценность, обработка сказок, фольклорное наследие, армянская сказка, литературное наследие, фольклорные сборники.*

Anahit Vardanyan

HOVHANNES TOUMANIAN'S TRANSLATIONS OF FAIRY TALES

Summary

In Toumanian's literary work his fairytale translations hold a unique place. The poet has translated Russian, German, Japanese, Italian, Irish, Indian and American Indian tales. These artistic renderings often involve elements of Armenian traditional tales, images and characters familiar to the Armenian reader. The tales are retellings rather than translations, carry the mark of the poet's individual style and should be seen as an inseparable part of Armenian cultural heritage.

Key words: *translation, folktale, style, individuality, artistic value, retelling, folklore heritage, Armenian tale, literary heritage, folklore collections.*

Нелли Хачатурян

АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА ГЛАЗАМИ ИНОКУЛЬТУРНОГО ЧИТАТЕЛЯ

Самые кружевные, самые воздушные соборы построены все-таки из камня, самые чудесные, самые нелепые сказки всякой страны – построены все-таки из земли, деревьев, зверей этой страны. В лесных сказках – леший, лохматый и корявый, как сосна, и с хоготом, рожденным из лесного ауканья; в степных – волшебный белый верблюд, летучий, как взвеянный ветром песок; в полярных – кит-шаман и белый медведь с туловищем из мамонтовой кости».

Е. Замятин

Фольклор, несомненно, является одним из сгустков национальной картины мира и национального менталитета. Не менее несомненно, что из всех его жанров наибольший интерес для широкого иноязычного и, следовательно, инокультурного читателя представляет сказка – занимательный и мудрый сплав общечеловеческого и национального.

В эпоху глобализационной унификации сказка может стать одним из способов, пусть скромных, сохранения национального лица на фоне других культур. Единственным же надежным средством межкультурной коммуникации остается качественный перевод, прежде всего на русский язык, все еще сохраняющий свои функции посредника в сфере культуры на постсоветском пространстве.

При отборе сказок для перевода принимается в расчет целый ряд обстоятельств. Однако сегодня особое внимание в процессе восприятия любого художественного текста придается межкультурному фактору, отражению и передаче национальной картины мира, которая рассматривается как совокупность национальной концептосферы и национального менталитета.

Реконструирование восприятия мира в армянской сказке с позиций иной культуры (конкретно, русской) позволяет подчеркнуть и национальную специфику, выявляемую именно при сопоставлении. Для небольшой Армении с большой и все растущей русской диаспорой представляется также практически важным, как выглядят страна и народ в зеркале сказки, которая может иметь, при надлежащем обеспечении, большую и доброжелательную аудиторию всех возрастов.

При таком подходе могут быть рассмотрены и разъяснены такие конкретные формы национального бытия, как ландшафт, флора и фауна, этнографически-предметный мир (пища, утварь, одежда, жилье, транспорт), искусство, праздники, традиции и обычаи, причем некоторые вроде бы частные детали могут высвечивать, однако, самую суть народного бытия и национальной концептосферы. Полезно было

бы расширить имеющийся корпус сказок на русском языке, уже сегодня вполне достойных по качеству перевода (в наиболее полном сборнике их порядка 70), хотя бы до 100, причем именно под углом национальной самопрезентации, и сопроводить их как визуальным (есть прекрасные иллюстрации Сарьяна, Коджояна и др.), так и, в первую очередь, культурологическим комментарием, кратким, содержательно емким, а главное – увлекательным (подобная практика уже существует при межкультурной коммуникации и приносит, как правило, добрые плоды). Такой томик – «100 армянских сказок» – был бы хорошим подарком читателям и на родном языке.

Ведь сказки любят все и любили всегда. Во всяком случае, в Китае их даже записывать начали примерно четыре с половиной тысячи лет назад. Уходили в небытие государства и народы, а сказка живет по сей день и даже обзаводится новыми наследниками. Конечно, за несколько тысячелетий многое изменилось: сначала сказки демифологизировались и десакрализировались (скажем, животные сказок утратили тотемный характер), потом их начали собирать и записывать, начали обрабатывать, а сегодня лучшие сказки, классика жанра, живут уже на страницах книг и не сказываются, а читаются. Благодаря переводам преодолен языковой барьер, и народы стали обмениваться сказками. Некоторые сказки изменили и адресата. В древности у многих народов они рассказывались не только в определенное время года и даже суток, но и определенному контингенту слушателей, в число которых далеко не сразу были допущены женщины и дети. Сегодня же многие сказки стали по преимуществу детскими, и часто их «сказывают» в буквальном смысле слова «по писаному», то есть по печатному тексту и вслух, а то и по памяти, уподобляясь в каком-то смысле древним сказителям. Наконец, сказки обрели зримый облик как в игровом кино, так и – особенно – в мультипликации, а зрительный образ обладает особой силой и запоминается надолго, попутно помогая преодолеть и культурный барьер. Поэтому армянские дети сегодня хорошо представляют себе, например, Кощея Бессмертного или Бабу-Ягу, хотя в армянском фольклоре их нет.

В новое время от народной сказки отпочковался дочерний побег – литературная сказка. Строго говоря, она существовала и намного раньше, однако к середине XVIII в. окончательно и явно утвердилась как самостоятельный литературный жанр, включающий как обработки народных сюжетов, так и не связанное напрямую с фольклорным сюжетом фантастическое переосмысление действительности, оформленное, однако, с сохранением опознавательных родовых примет сказки.

Наконец, со сказкой связан узами родства еще один, совсем молодой жанр, которому она приходится уже не матерью, а, можно сказать, бабушкой, – фэнтези. Сегодня это один из наиболее востребованных жанров литературы, генетически связанный с литературной сказкой, в свою очередь тесно связанной с фольклорной, прежде всего, волшебной. Так что сказочное дерево с золотыми яблоками все еще приносит плоды, обладающие молодильными свойствами.

Будучи знакомыми всем с детства, народные сказки становятся так называемыми прецедентными текстами данной культуры, ее золотым межпоколенным фондом наряду с мифологией и классикой литературы и других искусств, формируя фоновые знания человека, создавая столь нужную ему как существу социальному сопричастность к той или иной национальной и культурной общности. Образы сказок, ситуации, присказки и концовки, меткие словечки, даже сами названия нередко

становятся крылатыми. Скажите любому русскому «царевна Несмеяна», «По щучьему велению», «Курочка ряба» или «Теремок» – и вас поймут, коммуникация состоится. Нет армянина, который не знал бы и не использовал в речи образы персонажей и ситуации армянской сказки, ее зачины и концовки. Инокультурному читателю они говорят (если говорят) намного меньше.

Сказки разных народов имеют черты и сходства, и различия. Сходство касается, прежде всего, самой установки на чудо или хотя бы чудесное допущение (в бытовой сказке), нравственных идеалов и уроков («Сказка ложь, да в ней намек»), основных конфликтов, как правило, социальных, хотя нередко выступающих в форме внутрисемейных отношений (младший сын и его старшие братья, мачеха и падчерица) и их разрешения (добро всегда побеждает зло). Есть и так называемые бродячие сюжеты, которые схожи между собой и встречаются у разных народов. О причинах их появления в науке до сих пор нет единого мнения, однако читателю важны не они, а текст. Но и он не может не заметить не только единства принципиальных установок, но и действительной схожести некоторых сюжетов (кстати, потому, что хорошо знает собственные сказки). Однако если сюжеты порою и схожи, то их «ассортимент» и, тем более, сцепление мотивов могут очень различаться. Так, подсчитано, что общее количество сюжетов в украинском фольклоре почти вдвое больше, чем в западноевропейском и втрое – чем в русском. У каждого народа есть также набор излюбленных сюжетов, и эти наборы тоже отличаются. Скажем, сюжеты о Финисте Ясном соколе или Иване-царевиче и сером волке – даже не просто любимые, а знаковые для русской литературы и искусства в целом. Об армянском фольклоре того же не скажешь, но мотивы этих сказок встречаются, и не раз. Возьмем, к примеру, небольшую сказку «Невеста родника». Начало ее напоминает бродячий сюжет о злом волшебнике, который с согласия родителей забирает юношу в ученики, но ремесло оказывается искусством волшебных превращений (такова, например, армянская же сказка «Водяной Охай»). Однако на этот раз старик из родника не берет в ученики, а похищает, причем не юношу, а девушку, предварительно усыпив бдительность матери обещанием дать девушке новое платье, которое мать забыла купить (тоже знакомый мотив). Обычно похищенных престарелым злодеем или чудищем девушек спасает затем положительный герой. Но девушка стала женой не самого волшебника, а его сына, и довольна своей судьбой (заметим, что похищение невесты куда более характерно не только для сказки, но и для реальности Востока). И когда через пару месяцев мать приходит к роднику в надежде узнать хоть что-нибудь о дочери, ту без опаски отпускают погостить, зная, что она вернется: узы брака для нее святы. Каждому армянину понятно, кроме того, что тем самым продолжается выполнение брачных ритуалов: по национальной традиции после того, как невесту увезли из отчего дома, мать ее не видит и на празднике в доме жениха не присутствует, дабы не омрачать его своими слезами. Зато через некоторое время молодая жена в сопровождении мужа впервые посещает родительский дом и гостит там (без мужа) определенный по взаимному согласию срок, после чего муж снова забирает ее, на этот раз насовсем. Этот обычай называется «дарц», то есть возвращение. Наша героиня с согласия матери ночует в отдельной комнате, и муж по ночам прилетает к ней в образе куропатки – это уже мотив Финиста Ясна Сокола, хотя конкретика образа другая, и муж-куропатка для русской ментальности оказался бы лишен героического ореола, да и невозможен

уже по чисто языковым причинам (куропатка – женского рода),– пока завистливые сестры не попытались извести его, как и Финиста. Но если Финист просто покинул свою коварную, как он считал, возлюбленную, и ей пришлось долго разыскивать его, претерпев много испытаний, то в армянской сказке героиню по приказу мужа казнят без суда и следствия, сбросив из поднебесья в пески пустыни. Чудом оставшись жива, она чудом же (подслушав разговор посвященных – тоже известный мотив) узнает секрет снадобья, исцеляющего бритвенные раны: молоко женщины, родившей мальчика (яркое свидетельство как приоритета мужчины в восточном обществе, так и важной роли в национальной картине мира материнского молока, с которым связано также немало благопожеланий) и высушенная кровь молодой женщины. Исцеляя мужа под видом знахарки, она искупает невольную вину своей кровью, и все кончается хорошо: «И воскресла их любовь». Так в одной сказке совмещаются, как видим, несколько мотивов, порознь уже знакомых читателю (нами перечислены не все), но в сумме они дают новое качество – оригинальный, не встречавшийся ранее сюжет со своим национальным лицом.

Различаются, естественно, и конкретные формы национального бытия. Прежде всего, это среда обитания: ландшафт, флора и фауна, этнографически-предметный мир (пища, утварь, одежда, жилье, транспорт и т.д.), искусство и культура (музыка, танцы, музыкальные инструменты и исполнители), праздники, обычаи и многое другое. Разумеется, как и в фольклоре любого народа, весь «реквизит» носит по преимуществу простонародный характер, отражая уклад создателей сказки. Так, чужеземный посол, получив ответ царя, «надел свои трехи и ушел». Другими словами, входя в парадное помещение, он разувался, как принято было в крестьянском обиходе, да и сами трехи – это сугубо простонародная обувь типа лаптей, только из сыромятной кожи, не слишком подобающая послу. Или в царском дворце вдруг обнаруживается «ердик» –дымовое и световое отверстие в земляной кровле крестьянского дома. Однако иногда эти детали высвечивают и самую суть народного бытия. Казалось бы, что может быть обычнее, чем обычный камень? Но и он, вопреки фольклорным же утверждениям («камень бы поведал – языка Бог не дал») может поведать внимательному читателю о многом. Если исключить драгоценные и волшебные камни, которые есть в сказках многих народов, то он насчитывает (по указателю С. Гуллакян) более 100 предъявлений только в волшебных сказках Армении, в то время как в рамках трехтомного собрания русских сказок А.Афанасьева вообще встречается всего 14 раз. Это и понятно: сами армяне, называющие свою родину Айастан, дали ей предельно емкую характеристику: «Айастан-Карастан», т.е. Армения – страна камня (камней). Показательна в этом смысле сказка «Царь, позарившийся на свою невестку». Начинается она совсем как «Царевна-лягушка», однако стрела младшего сына попала не в болото (в Армении его надо еще поискать), а в скалу и разбилась о нее. Дальше все иначе: царевич горько заплакал о своей судьбе, и камень расступился, впустив его в пещеру старухи-волшебницы, а та отдала за него свою дочь. Однако царь воспылал недостойной страстью к красавице-невестке, и это убило царицу. В подтексте возникает тема и разбитого сердца, и каменного сердца, более глухого к чужим страданиям, чем даже камень. Чтобы погубить сына, царь отправляет его с поручением к покойной матери, т.е. во всех смыслах – на тот свет (тоже известный мотив). Все-таки вернувшись благополучно домой, царевич находит отца окаменевшим: сбылось проклятие царицы, сказавшей

сыну: «И тебя решил извести этот камень?» Как видим, камень проходит сквозной темой через всю сказку, совсем как в жизни, где само применение камня бывало порою весьма специфично для русской картины мира. Скажем, у ворот дома, где была девушка на выданье, в старину ставили большой камень, своего рода каменный стул или скамью – хнамакар, то есть «камень для сватов»; человек, севший на этот камень, без слов оповещал о цели своего прихода. Камень вообще занимает важное место в армянской картине мира. Не случайно о тяжком труде, добывании хлеба в поте лица армяне говорят «выжимать хлеб из камня». Из этих бесплодных камней, под палящим солнцем и в отсутствие воды армянин добывал себе пропитание, преображая камень. И земля вознаграждала за тяжкий труд: среди плодов и ягод мы встречаем в армянской сказке не только яблоки (очень часто), груши, малину, общие с русской сказкой, но и абрикосы, виноград (также изюм), гранат, инжир, каштаны, миндаль, хурму как плод одноименного дерева. Наряду с яблоками бессмертия в сказках упоминается и арбуз бессмертия, который, естественно, стерегут не характерные для русского фольклора дэвы (злые духи-великаны). Кстати говоря, армянское слово «бессмертный» означает также «живительный, животворный, животворящий» (так, определяются, например, знаменитые минеральные воды Армении), так что в переводе скорее следовало бы, думается, говорить о живой воде и молодильных яблоках: как и в русской сказке, они возвращают молодость и здоровье, но не даруют собственно бессмертия: для этого надо вечно подпитывать себя этими средствами, перешедшими в сказку из мифов (боги Греции, например, постоянно использовали амброзию и как пищу, и как благовонное притирание, и пили нектар, а боги Индии – амриту).

Достаточно специфична и фауна волшебных сказок: кроме привычных для русской сказки волка, медведя, лисы, зайца или ежа читатель встретит в них привычных уже для Армении джейрана (антилопу из рода газелей), косулю, лань, марала, куда менее привычных для сегодняшней Армении обезьяну и тигра и даже совсем экзотического для Армении слона: в сказке «Сын охотника» среди трудновыполнимых заданий есть и такое: добыть слоновую кость, причем столько, чтобы царь построил из нее дворец. А пасутся слоны, якобы, на склонах горы Арагац, вполне реальной горы (4090 м.) не так далеко от Еревана. Но слоны в Армении никогда не водились, хотя о слоновой кости и ее дороговизне было известно, пусть понаслышке, и простым людям (Армения издревле находилась на перекрестке торговых путей), и поэтому сказка понимает выражение буквально, то есть как кости слонов (а не бивни), что и реализуется в сюжете. В бытовой сказке картина, естественно, куда ближе и к реальности, и к укладу соседей; скажем, домашние животные примерно те же, за исключением, разве что, осла, верного, выносливого и неприхотливого спутника армянского крестьянина, и отчасти верблюда. Волшебная же сказка особенно интересна тем, что национальное бытие отражено в ней в фантастически преображенном мире, но и он оказывается во многом мотивирован своей концептосферой.

Возьмем, в качестве примера, такой компонент волшебной сказки, как чудовище в роли противника героя.

Чрезвычайно частотной в русских сказках является персонификация зла в образе Змея (Змей Горыныч, позднее Тугарин Змей и др.). В армянской сказке эту функцию частично выполняют общевосточные по распространенности дэвы, т.е. злые духи, главным образом, великаны, живущие в горах, в пещерах, в глубоких и темных

ущельях, в пустынях; их нет в русской сказке, как нет и мест их обитания. Зато в восточнославянских мифологии и фольклоре важное место занимет леший – хозяин над всеми деревьями и зверями, с которым надо уметь ладить. В армянском фольклоре лешего нет, а вот у ближайших соседей, грузин, природа и ландшафт породили близкий образ богини Дали, покровительницы диких животных.

Из антропоморфных чудищ наиболее частотна в армянской сказке Баба-Яга, в свою очередь, отсутствующая в фольклоре Армении, поскольку в каменистой Армении специфически лесная колдунья, как и ее атрибуты (например, избушка на курьих ножках) не функциональны, и в восточных сказках, в том числе и армянских, сходную функцию выполняет часто мать дэва. Как и Баба-Яга, она может не только вредить, но иногда и помогать. Однако герой или героиня прибегают для этого к хитрости: успевают коснуться губами ее груди (дэвы, естественно, не обременяют себя одеждой). Это равноценно усыновлению, и женщина-дэв начинает помогать «молочному» приемышу. В России такого обряда не было, соответственно, нет его и в русских сказках. Очень частотен в армянском фольклоре, как и в эпосе, образ умудренной (в волшебной сказке порою – сверхъестественной) старухи, которая может наградить, а может и навредить. Особым влиянием и уважением отмечена при этом мать сыновей.

Однако нередко в функции антагониста героя выступает в армянской сказке вишап – гигантский змей-удав. Напрашивается прямая паралель с русским Змеем. Однако русский Змей – это огнедышащий крылатый дракон, и безотносительно к мифопоэтическим истокам персонажа нельзя не видеть, что он олицетворяет самые страшные опасности, угрожавшие традиционному русскому укладу: огонь мог за считанные минуты уничтожить деревянную деревню или даже город.

При этом Змей Горыныч сказок или Соловей-разбойник былин (человек-чудовище), как правило, перерезают коммуникацию, нарушая свободу передвижения (как древнегреческий Сфинкс), прежде всего, по направлению к городу как центру упорядоченного Космоса, выступая сами как проявления Хаоса. Нарушается и свобода торговли, столь важная для большой равнинной страны. Поэтому встреча и неизбежный поединок с чудовищем нередко происходят на мосту, который, при всех своих мифопоэтических характеристиках, в стране, изобилующей реками, есть, безусловно, и средство коммуникации. Армянскому же вишапу, извечному хранителю вод в мифологии, не было надобности быстро преодолевать большие расстояния (хотя он может и летать): в давние времена армянские поселения обычно находились в долине между гор, достаточно изолированно от другой долины, и были, в своих пределах, в целом самодостаточны. Поэтому вишапу надо лишь добраться из ближайшей пещеры до источника или дороги к нему в горах и, так сказать, перекрыть водоснабжение: вода на Востоке – это жизнь, и любое восточное поселение, не принявшее традиционных условий чудовища (а его спецификация, как известно, – поедание девушек) автоматически превращается в «Град обреченный».

То же можно сказать и о волшебных помощниках. Медведь, хозяин русского леса, занимающий, как и лес, огромное место в русских сказках, в армянских встречается редко и главным образом как олицетворение грубой силы. Также и «серый волк» – самое умное животное русской равнины, быстро пробегающее большие расстояния также и в лесу, – в горной стране хотя и существует в жизни, для фольклора нефункционален, как и специфически-лесная колдунья Баба-Яга, а его роль как «средства передвижения»

вполне естественно переходит к птице, для которой горы не помеха. Птица занимает чрезвычайно частотную позицию в армянской волшебной сказке: она зафиксирована 183 раза, а если учесть и птенцов, сообщающих матери о благородстве героя, то более чем в 200. Конечно, птица обладает также мощным мифопоэтическим потенциалом, однако остается фактом, что в русской сказке она фигурирует только в 26 сказках всего трехтомника А.Афанасьева, причем как «средство передвижения» всего 4 раза и только как средство переноса из мира в мир или (один случай) в немыслимую даль, кстати, за море, за горизонт, то есть в сущности, тоже в иной мир.

Достаточно специфичны и показательны иногда и сами чудеса. Так, для русской сказки не характерно желание девушки стать мужчиной, в армянской же, более близкой в этом к Востоку, оно встречается не раз и осуществляется порой достаточно экзотическими способами (зафиксированными и в указателе С.Гуллакян). Встречается эта тема и в достаточно скромном по объему корпусе переведенных на русский сказок (их куда меньше 100, в то время как на армянском сегодня – уже 15 томов): и вот в сказке, которая так и называется «Превращенная в мужчину», мать дэвов проклинает дерзкого смельчака, которого не успела даже рассмотреть, пожелав ему переменить пол. Для мужчины (а она, естественно, полагает, что смельчак именно мужчина) спокон веку не было на Востоке ничего ужаснее. Но в сказке это как раз девушка, волею судеб ставшая царским зятем. Узнав правду, царь с царицей, чтобы избавиться от «зятя», посылают девушку с невыполнимыми поручениями, которые она и выполняет не хуже героя-мужчины. Так что сбывшееся проклятие оборачивается всеобщей радостью, и царевна обретает мужа, а ее родители – надежду на наследника. На Востоке даже есть поверие, что если пройти под радугой, можно переменить пол. Однако жаждущими этого в фольклоре всегда оказывались только женщины, что убедительно свидетельствует о гендерной дискриминации и в патриархальном обществе, и в семье как его ячейке. Интересно, что судьбоносное чудо волшебной сказки не без лукавого юмора обыгрывается в бытовой: в сказке «Дядюшка и племянник» юноша, вынужденно переодетый невестой, пришелся по сердцу будущей золовке, а она ему. Золовка не знает, что перед ней мужчина, зато хорошо знает, что «невесту» выдают за ее брата насильно, да и ее, скорее всего, ждет та же участь. И поэтому когда небо, якобы вняв мольбам, «превратило» невесту в мужчину, молодая пара взяла свою судьбу в свои руки и спаслась бегством. Показательна концовка: «Жили с честью и умерли с честью»– сказка беглецов отнюдь не осуждает.

Таким образом, при всей кажущейся непритязательности народной сказки, это, действительно, историческая энциклопедия жизни данного народа (и не только материальной), стоит только в нее вчитаться. Скажем, в той же «Невесте родника» ни героиню, ни сказителей не смущает ее брак с волшебником, потомственным, можно сказать, духом родника (вспомним греческую мифологию), что, строго говоря, противно установлениям христианства, рассматривающего духов как нечистую силу. К тому же брак явно не освящен церковью, однако обе стороны считают его законным, и мать девушки неукоснительно именуется тещей, а она сама – женой. В другой сказке это было бы, может быть, в порядке вещей. Однако одновременно подчеркивается, что героиня – верующая христианка; это следует не только из ее мольбы к Богу (услышанной): «Господи, дай мне искупить вину свою!», но и из предшествующего комментария рассказчика: муж-волшебник прилетает к ней каждую ночь, и

«прощалась с любимым она уже перед утренней молитвой». В средневековой Европе за такое, между прочим, сжигали на костре. Но армянское христианство очень древнее: Армения была первой в мире страной, еще в 301 году принявшей христианство как государственную религию. Бороться с язычеством армянской церкви пришлось в языческом окружении, и она мудро приняла в свое лоно или хотя бы закрыла глаза на то, что не смогла искоренить в умах паствы. И порою обе эти стихии мирно сосуществуют в сознании армянина. Таков, например, также сохранившийся со времен язычества обряд жертвоприношения («матах»), описанный в сказке «Азаран Блбул», который существует и по сей день, хотя иерархи и не оспаривают, что церкви более подобала бы бескровная жертва. Ту же гибкость и терпимость церкви мы видим и в бытовой сказке «Дад-Бедад»: когда священника спросили, почему герою в свое время дали такое необычное имя, он ответил: «А это наш долг – давать младенцу такое имя, какое отец и мать пожелают». Русская церковь была в этом смысле куда ригористичнее. Надо сказать, что армяне не закрывали глаза и на неблаговидные поступки недостойных служителей Божьих, и в сказках, особенно бытовых, мы не раз встречаемся с такими сюжетами, частыми, впрочем, и у других народов. Однако армянский народ умел отделять проступки таких священнослужителей (они, в конце концов, всего лишь люди) от религии как Божественного откровения, почитание которого настолько прочно утвердилось в его душе, что, скажем, в сказке «Превращенная в мужчину» среди невыполнимых заданий фигурирует и такое: забрать у матери дэвов похищенные ими родовые четки царя. Казалось бы, на что колдунье-великанше этот предмет религиозного обихода? Но она, похоже, пользуется четками по назначению – каждый час они срываются со столба прямо ей на ладонь. Да и старуха-колдунья, наградившая деликатную и добрую Аревахат (имя которой недаром означает «частичка солнца») и жестоко наказавшая злую и грубую дочь мачехи, напутствует Аревахат словами: «Ступай, дочка, Бог тебе в помощь», что и произошло в дальнейшем. Такая приверженность вере имеет свое историческое объяснение: Армения, зажатая в тиски между двумя сверхдержавами древности, Римом и Персией, рано утратила государственность, и лишь две опоры – религия и язык – были гарантами, что не произойдет ассимиляции и исчезновения древнего народа и его древней культуры. Поэтому мало найдется на Земле народов, давших так много мучеников за веру. Вообще многовековая история Армении изобилует трагическими страницами всенародных бедствий, о которых не следует забывать, чтобы они не повторялись (в свое время Гитлер, планируя геноцид евреев, сказал о геноциде армян 1915 года: «Кто теперь помнит об армянской резне!»). Однако превратности судьбы не ожесточили душу армянина, и это тоже отразилось в сказках: так, младший брат (в сказке «Азаран Блбул») немало претерпевший по вине старших братьев, имея полную возможность казнить их, говорит : «Они меня не убили (хотя и пытались – Н.Х.), и я их не казню. Пусть заберут своих жен (которых с подвигами добыл для них он же – Н.Х.) и покинут нашу страну». Или в сказке «Собиратель хвороста» герой, вопреки условиям спора, возвращает проигравшему обидчику жену и детей, то есть самое дорогое, что есть у человека, хотя тот, один раз уже обманом лишивший его абсолютно всего, и новый-то спор затеял только затем, чтобы отобрать у царя, ставшего его стараниями нищим, и обретенных тем двух красавиц-жен (обычай многоженства существовал в древности у многих народов, в том числе и на Руси, и в древней Армении, что тоже отразилось в

целом ряде сказок). Причиной конфликта, как видим, часто становится зависть, и эта тема повторяется не раз. Особенно же осуждаются раздоры в семье и родстве (показательна в этом смысле сказка «Счастье очага»), что тоже понятно: семья нередко оказывалась единственной опорой армянина во враждебном окружении. Стоит обратить внимание и на концовки сказок: в них очень часто содержится пожелание блага слушателям: «Их желания сбылись, пусть исполнятся и ваши» (формулировка чуть-чуть различается в разных переводах). Вторая же концовка, часто соседствующая с первой, – тоже не простая орнаментация: «С неба упало три яблока: одно тому, кто рассказывал, другое – тому, кто слушал, а третье – тому, кто запомнил», то есть извлек из сказки урок. Вера в уроки умного слова, и вообще в силу слова издавна присуща сознанию армянина: не случайно «Книгу скорбных песнопений» Григора Нарекаци (X век) столетиями включали в приданое и клали под подушку больному для его исцеления, а во время погромов бросали имущество, но спасали церковные книги. Думается, эти сведения стоит сообщать инокультурному читателю. Как тут не вспомнить строки из гностического стихотворения Н.Гумилева «Слово»: «Но забыли мы, что осиянно / Только слово средь земных тревог, /И в Евангельи от Иоанна/ Сказано, что слово – это Бог». И сказка напоминает об этом своему адресату. Собственно, на том и держится вся сказка «Аревахат и змееныш»: в ответ на опрометчивую просьбу бездетного царя послать ему ребенка, пусть хоть змееныша, он и получил именно то, что просил. Дочь везира пришла посмотреть на змееныша, выросшего за неделю в вишапа, именно как на чудовище, и была им проглочена, слуги тоже видят в нем чудовище, боятся его и следующую девушку спускают через ердик (мотив о девушках, которых скармливают чудовищу – бродячий и очень древний, но и тут в армянской сказке есть нюанс, характерный для чтящего родственные связи народа: чтобы свести зло к минимуму, слуги царя специально ищут такую девушку, о которой некому будет плакать). Однако солнечная, светлая, как и ее имя, Аревахат, видит в вишапе сына людей и приветствует пожеланием добра, обращенным к его человеческой природе и обязывающему происхождению: «Доброе утро, царский сын». К сожалению, в переводе оказался несколько смазан идущий от древнейшей мифологии подтекст: в оригинале она говорит «բարի լույս». Это утреннее приветствие буквально означает «добрый свет». «Добрый свет» дня, особенно утренняя заря, в армянской мифологии противопоставляется тьме и злым духам; в народных поверьях утреннюю зарю персонифицирует «непорочная дева» (Арутюнян 1980 I; 106). Свет есть Добро, и в сказке не случайны и солнечное имя девушки, и ее чудесно обретенные золотые волосы, и даже упомянутая ранее деталь, что слуги спустили ее к вишапу через ердик (отверстие в плоской кровле, совмещавшее функции дымового, слухового, но, главное, светового окна). Девушка смело вступает в борьбу со Злом в человеческой душе, апеллируя к Добру. И доброе, умное, светлое слово сделало свое дело: «Тут вишап сбросил кожу, превратился в прекрасного юношу...». Да и слова старухи «Бог тебе в помощь» тоже сбылись: Бог пришел на помощь, причем всем. Говоря современным языком, позитивный настрой и установка на добро принесли свои плоды. Тот же посыл добра армяне заложили и в свое традиционное приветствие: «Барев дзес» (то есть «здравствуйте») буквально означает «Добро вам». Не случайно Василий Гроссман, создавший одно из самых вдохновенных произведений русской Арменианы, так и назвал его «Добро вам», сделав приветствие основой для глубоких обобщений.

К сожалению, при отборе сказок для перевода культурологический аспект до сих пор мало учитывался, хотя именно он может показать специфику именно армянского видения мира, его культурные, моральные и материальные, мифопоэтические, религиозные доминанты. В частности, слишком скупо представлен, думается, пласт городских сказок, отражающих мир многочисленных городских профессий и занятий и вообще уклад древних городов Армении, что было бы и интересно, и полезно узнать, например, русскому читателю, основной корпус сказок которого отражает сельский уклад. Мифологический же пласт, активнее перешедший в сказку (тот же вишап), вписал бы армянский материал в контекст мировой мифологии (в частности, античной), что еще раз напомнило бы о древности армянского народа и его культуры. Конечно, это потребовало бы определенных усилий. Но они окупятся сторицей.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнян С.Б. (1991). Армянская мифология // *Мифы народов мира*, т. 1, Москва: Сов. энциклопедия.

Афанасьев А.Н. (1984 – 1985). *Народные русские сказки в трех томах*, Москва: Наука.

Гуллакян С.А. (1983). *Указатель мотивов армянских волшебных сказок*. Ереван: Изд.–во ЕГУ.

Замятин Е.И. (1988). Герберт Уэллс. // *Сочинения*. Москва: Книга.

Нелли Хачатурян

АРМЯНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА ГЛАЗАМИ ИНОКУЛЬТУРНОГО ЧИТАТЕЛЯ

Резюме

Народная сказка отображает национальную картину мира и национальный менталитет. Реконструирование восприятия мира в армянской сказке с позиций русской культуры позволяет подчеркнуть ее специфику. В статье сопоставляются основные черты армянской народной сказки, литературной сказки и произведений жанра фэнтези с русскими аналогами. При переводе армянских сказок на русских язык важно передать национальную картину мира, которая рассматривается как совокупность национальной концептосферы и национального менталитета. При таком подходе рассматриваются и разъясняются такие конкретные формы национального бытия, как ландшафт, флора и фауна, искусство, праздники, традиции и обычаи, высвечивающие самую суть народного бытия.

Ключевые слова: *народная сказка, литературная сказка, фэнтези, национальная картина мира, перевод, русская культура, армянская культура, формы бытия, ландшафт, аналоги.*

Նելլի Խաչատուրյան

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ՕՏԱՐ ԸՆԹԵՐՑՈՂԻ ԱՉՔԵՐՈՎ

Ամփոփում

Ժողովրդական հեքիաթն ազգային մտածողության և աշխարհընկալման յուրատիպ արտահայտությունն է: Հայ ժողովրդական հեքիաթի վերստեղծումը ռուսական մշակույթի համատեքստում թույլ է տալիս առավել տեսանելի դարձնել հայկական հեքիաթի առանձնահատկությունները: Հոդվածում զուգադրվում են հայ ժողովրդական հեքիաթի

մի շարք բնորոշ հատկանիշներ ռուսական հեքիաթի համարժեք երևույթների հետ: Հայ ժողովրդական հեքիաթները թարգմանելիս անհրաժեշտ է փոխանցել նաև ազգային աշխարհընկալման նրբությունները: Նման մոտեցման դեպքում առանցքային կարևորություն են ստանում կեցության հստակ արտահայտությունները՝ լանդշաֆտը, բուսական և կենդանական աշխարհը, ազգագրական ու առարկայական ցուցիչները, արվեստը, տոներն ու ավանդույթները:

Բանալի բառեր՝ *բնապարկեր, ժողովրդական հեքիաթ, հեղինակային հեքիաթ, թարգմանական հեքիաթ, թարգմանություն, ազգային աշխարհընկալում, ռուսական մշակույթ, հայկական մշակույթ, համարժեք:*

Nelly Khachaturyan

ARMENIAN FOLKTALE FROM THE PERSPECTIVE OF A FOREING READER

Summary

Folktales represent the national concept and image of the world. The “telling” of Armenian folk tales in the milieu of Russian culture often highlight features inherent in Armenian tales. In the article a number of key elements of Armenian folktales are compared with Russian analogues. When translating Armenian folktales into Russian it is important to convey the national image of the world present in the source texts, and bring the breadth of the original tale. Such an approach suggests an adequate rendering of notions representing national identity: landscape, flora and fauna, ethnographic indices (food, utensils, clothes, lodging, transport), art, holidays, traditions and customs etc.

Key words: *folktale, literary tale, fantasy, concept, national world picture, translation, translated tale, Russian culture, Armenian culture, entities, analogues.*

Նվարդ Խ. Վարդանյան

ՍԱՀՄԱՆԱՅԻՆ ԳՈՏՈՒ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ

Հեքիաթային տարածությունը բաղկացած է երկու հիմնական մասից. այն, ուր ապրում են հերոսները, և այն, ուր նրանք մեկնում են տարբեր փորձություններ հաղթահարելու: Հեքիաթային այս երկու տարածքներն անվանենք այս աշխարհ ու այլ աշխարհ, որոնցից առաջինը իրական, մահկանացուների, ողջերի աշխարհն է, երկրորդը՝ հրաշքների, գերբնական էակների, մեռյալների, առաջինը «իրական», երկրորդը՝ երևակայական: Այս երկու աշխարհները հրաշապատում հեքիաթում անջրպետված չեն իրարից. եթե այս աշխարհի մարդիկ հաճախ մեկնում են այլ աշխարհ՝ զանազան գերբնական հրաշքներ ձեռք բերելու, ապա նույն կերպ այս աշխարհում են հայտնվում այլ աշխարհի գերբնական էակներ՝ իրենց հետ բերելով ոչ երկրային հրաշքներ:

Հեքիաթային այս երկու տարածքների միջև կա ևս մեկը, որը բաժանում է այդ երկու աշխարհները, մի սահման, որտեղից սկսվում է հրաշքների ու գերբնական էակների տարածքը: Եթե բուն գերբնական աշխարհը հաճախ հիշատակվում է որպես սև ու մութ աշխարհ, անվանվում է արևելյան երկրների անուններով և այլն, ապա դեպի այլ աշխարհ տանող երկրային սահմանները ավելի հաճախ անտառները, լեռները, ձորերը, ջրերը (ծովեր, գետեր, աղբյուրներ), քարայրները, գերեզմաններն են լինում: Տնից հեռացող հերոսը իր ճամփորդության հենց սկզբում սովորաբար անցնում է այս սահմանային գոտիները, որից հետո հայտնվում է այլ աշխարհում:

Իմաստային պլանում որոշ առումով նույնանում են անտառն ու սարը: Այն հեքիաթներում, ուր սարերը հայկական լեռնաշխարհին բնորոշ՝ խիտ անտառային ծածկույթների շնորհիվ են հիշատակվում, փաստորեն խոսքը դարձյալ անտառին է վերաբերում: Սակայն սյուժեների քննությունը ցույց է տալիս, որ հեքիաթների մի մասում, ուր հիշատակվում են սարերը, նշվում է, որ հերոսներն ապրում են սարի մեջ կամ սարի տակ: Այսինքն, սարն այստեղ անտառից անկախ՝ իր սիմվոլիկ արժեքով է հանդես գալիս: Դեռ առասպելական վաղ մտածողության մեջ սարն ու ժայռը սահմանային գոտիներ են ընկալվում, մուտք դեպի այլ աշխարհ: Այս մտածողության վկայություններն են նաև ժայռից ծնվող կամ ժայռում փակվող հերոսները (հմմտ. Միթրա, Մհեր, Արտավազդ): Որպես այլ աշխարհի սահման են հանդես գալիս հաճախ յոթ սարերը: Հայ ժողովրդական հեքիաթներում գերբնական աշխարհը գտնվում է յոթ սար այն կողմ՝ «օխտը սարի քմակին» (ՀԺՀ 1966, h. V, 72) կամ յոթ սարերի մեջտեղում:

Եվ անտառի, և սարի առկայության դեպքում հաճախ հիշատակվում է այնտեղ գտնվող քարայրը: Հիմնականում հենց այս քարայրներում են ապրում

գերբնական ոգիները՝ դևերը, դևերի պառավ մայրերը, և հենց այստեղ են երբեմն ժամանակավորապես բնակություն հաստատում հեքիաթի՝ տնից հեռացած հերոսները. օրինակ, «Մերջանի հեքիաթ»-ում (ՀԺՀ 1959, h. I, № 16) անտառի քարայրում են ապրում հոր կողմից տնից վտարված եղբայրները:

Բուն անտառը՝ որպես սահմանային գոտի, որպես այլ աշխարհ տանող տարածք, տարբեր դրսևորումներ ունի: Հեքիաթներում կամ պարզապես հիշատակվում է, որ հերոսն անցնում է անտառով, կամ անտառում է տեղակայված հեքիաթային այն հայտնի խաչմերուկը, որը երեք ճանապարհների է բաժանվում (ՀԺՀ 1973, h. VI, № 163), կամ անտառում հերոսը գտնում է մի այգի՝ չքնաղ պալատով: Ավելի հաճախ, սակայն, անտառի հետ կապված սյուժեներում ի հայտ է գալիս ծառի սիմվոլը. հերոսը այլ աշխարհ է ընկնում՝ բարձրանալով ծառի վրա և այնտեղից՝ երկինք, հերոսը մտնում է ծառի մեջ, դուրս է գալիս ծառի միջից, կամ՝ պարզապես ժամանակավորապես փոխակերպվում է ծառի:

Սահմանի դեր են կատարում նաև ջրային տարածքները՝ ծովերը, գետերը, ջրհորներն ու աղբյուրները: Հերոսները այլ աշխարհ են ընկնում՝ անցնելով ծովը կամ իջնելով ծովի տակ, անցնելով գետը, իջնելով ջրհորի մեջ կամ մտնելով աղբյուրի ակը: Հատկապես ծովերն իրենցում թաքցնում են գերբնական աշխարհներ՝ իրեղեն հարսնացուներով, չտեսնված ապարանքներով:

Լինելով այլ աշխարհ տանող ուղիներ՝ այս տարածքները միևնույն ժամանակ երբեմն դառնում են հերոսների ժամանակավոր կացարանները: Տնից հեռացած հերոսները հաճախ ժամանակավոր բնակություն են հաստատում անտառի ծառի փչակում, քարանձավում, սարի միջի տանը, որտեղից ըստ հարկի մեկնում են այնկողմնային հեռու աշխարհներ:

Սահմանային այս գոտիների հաղթահարումն արդեն հերոսների առաջին փորձությունն է դառնում: Մի շարք հեքիաթներում հերոսից առաջ փորձության մեկնող եղբայրները արդեն սահմանից ետ են դառնում՝ չկարողանալով կամ վախենալով այն հաղթահարել: Այսպես. հայրը պատվիրում է որդիներին՝ հող բերել այնտեղից, «...վեր հալա մարթի վեննը չի նի եկալ» (ՀԺՀ 1966, h. V, 100): Ավագ որդին հասնում է մի անտառի, սակայն դրանից այն կողմ չի կարողանում գնալ, հենց այդտեղից է հող տանում, միջնեկ որդին մի ձորի մոտից չի կարողանում շարունակել ճանապարհը, այդտեղից է հող տանում: Եվ միայն կրտսերն է, որ հասնելով ծովին՝ անցնում է այն և հայտնվում Սև աշխարհում, ուր բազմաթիվ փորձություններ հաղթահարելով՝ բերում է հողը (ՀԺՀ 1966, h. V, №12):

Հաճախ հենց այս տարածքներում են հերոսները հանդիպում զանազան գերբնական էակների, որոնք փորձությունների են ենթարկում նրանց, այս վայրերից են ձեռք բերվում գերբնական, հրաշալի իրեր և օգնականներ, որոնք հետագայում օգնում են հերոսներին հեռավոր աշխարհներում հաջողությունների հասնել և հաղթահարել փորձությունները: Երբեմն էլ գերբնական իրը կամ հատկանիշը ձեռք է բերվում հենց սահմանային այս գոտիներում որևէ գերբնական էակի կողմից փորձության ենթարկվելու արդյունքում, դա կլինի անձավում ապրող դևի պառավ մայրը, թե՛ աղբյուրի ակում ապրող Օխեշը, թե՛ ծառի փչակում ապրող արջը: Օրինակ, «Գառնիկ աղբոր» (Սրվանձտյանց 1978, 182) տարբերակներից մեկում որբուկները սար են փախչում, ուր քույրը, մտնելով մի այրի մեջ, հանդիպում է դևի մորը, որը, փորձությունների ենթարկելուց հետո, աղջկան ոսկե մազերով ու

հագուստով է օժտում: Դրան հակառակ, խորթ ու չար քրոջը տգեղացնում է: Կամ՝ տղան մտնում է աղբյուրի տակ, աշակերտում Օխեշին, ձեռք բերում գերբնական հմտություններ և փախչում նրանից (ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 22):

Նշված սահմանային գոտիներից հատկապես անտառի և ծովի հետ են կապվում ծննդյան, մահվան և ամուսնության մոտիվները: Սրանք մարդու կյանքի այն փուլերն են, երբ մարդն ավելի քան երբևէ մոտ է կանգնած սահմանին. ծնունդը մարդու տեղափոխումն է այլ աշխարհից այս աշխարհ, մահը՝ հակառակը, և երկու դեպքում էլ տեղի է ունենում հաղորդակցություն ոգիների աշխարհի հետ (Новик 1984: 182): Յուրահատուկ անցումային իրավիճակ է նաև ամուսնությունը. զույգերից յուրաքանչյուրի համար մյուսը նախապես ընկալվում է որպես ոգիների աշխարհի, այլ աշխարհի ներկայացուցիչ, որպես գերբնական էակ (այստեղից էլ՝ այլ աշխարհից բերվող կենդանակերպ հարսնացուներն ու փեսացուները հրաշապատում հեքիաթներում):

Ա. Ծննդյան մոտիվներ: Ծննդյան մոտիվը անտառի հետ կապված սյուժեներում ամենատարբեր դրսևորումներ ունի. հերոսը գնում է անտառ, կացնով հարվածում կոճղին, որից մի մանուկ է դուրս գալիս (հմմտ. դարձյալ՝ կին-ծառ նույնացում): 3 աղավնիները մկրտում են նրան և գերբնական կարողություններով օժտում (ՀԺՀ 1968, հ. IX, № 69): Մի շարք այլ հեքիաթներում հերոսները անտառից կենդանակերպ զավակ են գտնում, բերում տուն ու պահում: Դա կարող է լինել ոզնի (ՀԺՀ 1966, հ. V, № 5), օձ (ՀԺՀ 1963, հ. IV, № 1):

Որոշ հեքիաթներում ծննդյան մոտիվը հայտնվում է հղի կնոջ՝ սահմանային գոտիներում հայտնվելով: Ասենք, անտառում ծառի փչակում գտնվող հերոսուհին զավակ է ունենում: Բնութագրական է Լոռվա մի հեքիաթ, ուր ամուսինը կնոջը բնակեցնում է անտառի ծառի փչակում, իսկ ինքը մեկնում դրամ վաստակելու և վերադառնում միայն մեկ տարի անց: Կինը ծառի փչակում երկունք է ապրում: Հղի կնոջ մոտ աստված ուղարկում է արջի կերպարանք առած հրեշտակին, որն օգնում է կնոջը, ծնված աղջկան կնքում են տերտերը, Մարիամ Աստվածածինն ու տատմերը և գերբնական հատկություններով օժտում (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, № 112): Այլ հեքիաթներում ծննդաբերության մոտիվը կապվում է ծովի հետ: Ծովում հայտնված հերոսուհին սովորաբար կամ արկղի մեջ է, որով նրան գցել են ծովը, կամ նրան կուլ է տալիս մի մեծ ձուկ: Նա մնում է այդտեղ այնքան ժամանակ, մինչև նրան գտնում են, հանում արկղից կամ ձկան փորից, և նա դառնում է արքայազնի կինը: Արկղում կամ ձկան փորում եղած ժամանակ որոշ սյուժեներում հերոսուհին զավակ է ունենում (օրինակ՝ «Երեմեա թագավոր» հեքիաթում կինը ծննդաբերում է իսկայական կետ-ձկան փորում և մի հրեղեն որդի ունենում (ՀԺՀ 1998, հ. XV, № 70): Ըստ էության, հերոսուհու՝ անտառում՝ ծառի վրա կամ ծառի փչակում և ծովում՝ արկղի մեջ կամ ձկան փորում գտնվելը նույնարժեք են: Պատահական չէ, որ երկու դեպքում էլ հատկապես հղի կինն է հայտնվում սահմանային այս գոտիներում. հղիությունը մարդկային ընկալմամբ միշտ էլ գերբնական, աստվածային երևույթ է համարվել, իսկ հղի կինն արդեն սահմանային վիճակում է գտնվում, քանզի իր մեջ կրում է դեռևս այլ աշխարհում գտնվող մի գոյություն: Մայրանալու հատկությունն արդեն իսկ կնոջը մոտեցնում է աստվածային էությանը, նրան մի արարիչ է դարձնում: Պատահական չէ, որ այնպիսի հնագույն էպոսում, ինչպիսին է «Կալեվալան», աշխարհն արարվում է հենց ծովում տատանվող հղի կնոջ

միջնորդությամբ, որի ծնկի վրա բադը բույն է դնում և յոթ ձու ածում: Ձվերն ընկնում են, կոտրվում, և դրանցից առաջանում է երկիրը, երկնակամարը, արևը, լուսինը, աստղերը, ամպերը և այլն: Հիշյալ օրինակում ուշարժան է նաև այն, որ հղի կինը ոչ միայն ծովի մեջ է, այլև նա մի յուրօրինակ կենաց ծառ է դառնում, որի ծնկի վրա բույն է դնում թռչունը՝ կենաց ծառի վերնամասի բնակիչը («Կալեվալա» 1972, 8-10): Ի դեպ, «Սասնա ծռերում» ևս նոր տոհմի նահապետ-արարիչը փաստորեն կինն է հանդիսանում, և նրա հղացման մոտիվը ևս առնչվում է ծովին. նա հղանում է բացված ծովի մեջ բխող աղբյուրի ջրից:

Բ. Մահվան մոտիվներ: Ծովի և հատկապես անտառի հետ կապված առատ են մահվան մոտիվները. երեխաներից կամ հերոսուհիներից ազատվելու նպատակով նրանց հաճախ ծովն են նետում կամ տանում անտառ: Ծովում հերոսները կարծեցյալ մահ են ապրում, նրանք կարողանում են խուսել ծովից, բայց ի վիճակի չեն դուրս գալ այնտեղից (օրինակ՝ Գառնուկ ախբեր, ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 28), այսինքն, գտնվում են կյանքի և մահվան միջև՝ սահմանագծին: Անտառում մահվան դատապարտված հերոսներին կամ ինչ-որ մեկը խղճում և բաց է թողնում, կամ, եթե նույնիսկ նրանց անդամահատում, կուրացնում, վիրավորում կամ սպանում են, ապա ինչ-որ հրաշքով նրանք առողջանում կամ վերակենդանանում են: Անտառում լքված նորածիններին սովորաբար գտնում և կերակրում է ինչ-որ կենդանի, որի անունով էլ սովորաբար անվանվում է մանկիկը՝ Այծատուր, Ասլան Բալա և այլն:

Գ. Ամուսնության մոտիվներ: Հերոսուհիների պարագայում հիմնականում մահվան մոտիվն ի հայտ է գալիս ամուսնությանը նախորդող կամ հաջորդող դրվագներում (այս մասին ավելի մանրամասն տես Վարդանյան, 2006): Անտառում են հայտնվում սովորաբար անմեղ զրպարտված հերոսուհիները, որոնց տանում են՝ սպանելու նպատակով, բայց խղճում են ու բաց թողնում, կամ՝ անդամահատում են (սպանում են), բայց նրանք ինչ-որ գերբնական եղանակով ողջանում են: Այլ հեքիաթներում գեղեցկուհուն ամուսնությունից առաջ չար պառավը զբոսանքի է հրավիրում անտառ և կուրացնում, նետում ջուրը, ուր նրան կլանում է ձուկը, իսկ նրա փոխարեն արքայազնին կնության է տալիս իր տգեղ կամ բորոտ աղջկան և այլն: Անտառում հայտնված հերոսուհին սովորաբար մի ծառի վրա է բարձրանում, որտեղ նրան գտնում է արքայազնը և ամուսնանում նրա հետ: Հայտնի առասպելական պատկերացումների համաձայն ծառի վերնամասը համապատասխանում է երկնային ոլորտին, այսինքն՝ այլ աշխարհին կամ այնկողմնային աշխարհին: Ուշագրավ է, որ ծառը բարձրացած աղջկան հիմնականում հայտնաբերում են աղբյուրի մեջ հայտնված նրա շողքով (օրինակ՝ ՀԺՀ 1969, հ.X, № 10). իրականությունն արտացոլող հայելային մակերեսները՝ ծովի, ջրի, հայելու, նկարի, նույնպես սահմանի դեր են կատարում հեքիաթում (հմմտ. թաղման ծիսակատարությունների ժամանակ հայելու հետ կապված հավատալիքները, որոնցում հայելին ընկալվում է որպես ողջերի և մեռյալների աշխարհի սահմանը, դարպասը): Հեքիաթներում որպես այդպիսին առավելապես տարածված է նկարի՝ որպես այլ աշխարհի հայելային արտացոլանքի մոտիվը. հերոսները տեսնում են գեղեցկուհիների նկարները և ուշաթափվում, գնում այլ աշխարհ՝ նրանց որոնելու (ՀԺՀ 1985, հ. XIII, № 14): Կամ՝ անմեղ զրպարտված հերոսուհին երկար թափառումներից հետո պանդոկ է կառուցում և ջրհորի մոտ կախում է իր նկարը: Ուշագրավ է, որ բոլոր տարբերակներում նկարը հենց

ջրհորի մոտ է կախվում, որը ևս սահմանային գոտու իմաստավորում ունի: Նկարի միջոցով ամուսինը կարողանում է գտնել և ետ բերել կնոջը (ՀԺՀ 1959, հ. I, № 13):

Այլաշխարհային հարսնացուների փնտրտուքը հերոսներին հաճախ անտառ է հասցնում, ուր զանազան գերբնական եղանակներով նրանք գտնում են ոչ երկրային հարսնացուներ: Օրինակ՝ հերոսը անտառում կոտրում է դնի մոր ձվերը, որոնցից գեղեցկուհիներ են դուրս գալիս: Աղջկան դնի մայրը գցում է ծովը, սակայն նա դեղձի ծառի է փոխակերպվում (Բյուրակն 1889, 231–232): Անտառում գտնվող հարսնացուի մոտիվը հեքիաթում ամենատարածվածներից է, և, որպես հեքիաթային թափառիկ մոտիվ ի հայտ է գալիս նույնիսկ էպիկական հուշարձաններում: Ինչպես, օրինակ, «Շահնամեում» Քաուս շահի գեղեցկուհի կնոջը՝ Սուդաբեին, շահի հավատարիմները անտառում են գտնում: Պատճառաբանությունը ևս բավական մոտ է հեքիաթայինին. Սուդաբեի հայրը գինեկործան խնջույքից վերադարձել և ծեծել է դստերը, որն ապաստանել է անտառում (Ֆիրդուսի 2012, 388–389):

Ուշագրավ է, որ եթե հերոսուհիներին արքայազները գտնում են անտառի ծառի վրա, ապա արքայադուստրերը հաճախ սիրահարվում են այգու ծառի տակ պառկած և քնած երիտասարդների, որին դարձյալ հաջորդում է ամուսնության մոտիվը: Ամեն դեպքում, ակնհայտ է ծառի մեծ դերակատարումը ամուսնության սյուժեներում (հմմտ. հարսանեկան ծառի իմաստաբանությունը՝ որպես նոր կազմավորվող զույգի խորհրդանիշ):

Պակաս տարածված չէ նաև ծովից դուրս բերվող հարսնացուի մոտիվը: Ընդհանրապես, հայ ժողովրդական հեքիաթները հարուստ են ջրերի տակ ապրող իրեղեն հարսնացուներով: Հաճախ ծովից դուրս եկող հարսնացուն սկզբնապես կենդանակերպ է՝ ձուկ է, գորտ կամ կրիա (Սրվանձտյանց Գ. 1978, № 4, ՀԺՀ 1977, հ. VIII, № 2, ՀԺՀ 1973, հ. VI, № 86), որը հետո փոխակերպվում է գեղեցկուհի աղջկա:

Սահմանային հիշյալ գոտիներում են հայտնվում հերոսները նաև ամուսնությունից հետո: Եթե որոշ դեպքերում ամուսնությունից հետո անտառում հայտնվելը հանիրավի զրպարտանքի հետևանք է, ապա այլ սյուժեներում մոտիվը հիմնականում առնչվում է կենդանակերպ հարսնացուների և փեսացուների սյուժեներին, ուր ամուսինը խախտում է արգելքը ու այրում կողակցի կենդանական մորթը: Դրան որպես կանոն հաջորդում է գերբնական ամուսնու՝ հիմնականում թռչնի փոխակերպվելը (հմմտ. թռչուն-մարդու հոգի) և մեկնումը այլ աշխարհ: Այսպիսի սյուժեներում հեռացած կողակիցը հայտնաբերվում է կամ անտառի ծառի վրա (ՀԺՀ 1959, հ. I, № 32), կամ հորի մեջ (ՀԺՀ 1966, հ. V, № 5), կամ մեկ այլ սահմանային տարածքում:

Որոշ հեքիաթներում, հատկապես նրանցում, ուր անտառը դառնում է հեքիաթի գործողությունների բուն տարածքը, որտեղ հերոսը փորձություններ է հաղթահարում, կամ որտեղ ձեռք է բերում հրաշագործ իրերը, անտառն իր հերթին ունենում է իր սահմանը: Հերոսը հաճախ զգուշացվում է, որ անտառում հետապնդումից առանց ետ նայելու պետք է փախչի այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի անցել սարը կամ ջուրը, այսինքն՝ քանի դեռ չի հատել այս աշխարհի սահմանը: Այսպես, օրինակ, հեքիաթներից մեկում մարդը մեկնում է անտառ՝ փայտ կտրելու, որպեսզի արքայազնի՝ երազում տեսած թուրը սարքի: Երազում մի սպիտակամորուս պատվիրում է այսինչ մեծ ծառին երեք անգամ հարվածել, որից հետո այն կբացվի. ծառի մեջ եղած անգին գանձերից միայն թուրը վերցնել ու առանց ետ նայելու փախչել: Ետ չնայել, երբ ետևից ծառերը, քարերը, սարերը կանչեն. նրանք կլռեն միայն այն ժամանակ, երբ մարդը անցնի ջուրը (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, էջ 162): Փաստորեն այստեղ սահմանը ջուրն է, որն անցնելով՝ հերոսն անվտանգության մեջ է հայտնվում:

Մեկ այլ հեքիաթում այդ սահմանը սարն է: Այսպես, անտառում մի տուն կա, ուր ապրում է մարդագելը իր «հյուրի-մալաք» աղջկա հետ: Վասակը օգնում է ընկերներին փախչել, և միայն այն ժամանակ, երբ հասնում են սարին, ընկերներին թողնում և ետ է դառնում մարդագելի հետ հաշվեհարդար տեսնելու (ՀԺՀ 1977, հ. VIII, էջ 212):

Հիշյալ տարածքները՝ որպես սահմանային, դժվար հաղթահարելի գոտիներ, ի հայտ են գալիս տարբեր համատեքստերում: Երբեմն հետապնդումից փախչող հերոսը փորձում է արհեստական սահմաններ ստեղծել՝ նետելով սանրը, որը անտառ է դառնում, հայելին, որը ծով է դառնում և այլն: Այլ հեքիաթներում հերոսին տրվող փորձությունը յոթ սարերի վրայով թռչելն է, որը փաստորեն այլ աշխարհ կատարվող ճամփորդության ակնարկ է պարունակում: Օրինակ՝ տղան թագավորի աղջկան ստանալու համար անցնում է 7, 8, 9 սարերի վրայով (ՀԺՀ 1973, հ. VI, № 167):

Ինչպես այլ աշխարհ մուտք գործելիս, այնպես էլ այնտեղից վերադառնալիս երբեմն հերոսները դժվարության են հանդիպում հենց սահմանը հաղթահարելու ժամանակ. դավաճան եղբայրները հերոսին թողնում են սահմանից այն կողմ՝ կուրացնում և թողնում են գետի մոտ, թողնում են հորում, քարայրում (օր. ՀԺՀ 1963, հ. IV, 246)՝ իրենք դուրս գալով լույս աշխարհ: Այս դեպքում վերստին այլ աշխարհում հայտնված հերոսին կարող է լույս աշխարհ հանել միայն թռչունը: Կամ՝ կախարդանքով բացված սարի մեջ մտած հերոսը խախտում է արգելքը, ձեռք տալիս ակնեղենին: Սարը փակվում է, և հերոսը մնում է այլ աշխարհում (ՀԺՀ 1968, հ. IX, № 10):

Այսպիսով, մեր դիտարկումները հիմք են տալիս պնդելու, որ ժողովրդական հեքիաթի տարածական հարուստ ընդգրկումները իրենց մեջ թաքցնում են հնագույն պատկերացումներ իրական և գերբնական, երևակայական աշխարհները բաժանող կամ միացնող մի շարք սահմանային գոտիների մասին: Հնուց ի վեր մարդը երազել է հաղթահարել իրեն տեսանելի աշխարհի սահմանները և տեսնել սահմաններից անդին: Պատահական չէ, որ դեպի այլ աշխարհ տանող ճանապարհները մարդը պատկերացրել է որպես դժվարանցանելի, վտանգներով և սարսափներով լեցուն տարածքներ, որոնցից այն կողմ է տեղակայված անհաս ու հրաշալի «անհայտը»:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Բյուրակն (1889), Կ.Պոլիս, № 15:

«Կալեվալա», կարելա-ֆիննական էպոս (1972), Երևան, Հայաստան:

ՀԺՀ (1959), հ. I, կազմ. Ա.Մ.Նազինյան, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1963), հ. IV, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1966), հ. V, կազմ. Ա.Մ.Նազինյան և Մ.Մ.Գրիգորյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1973), h.VI, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Վ. Գ. Սվազլյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1977), h. VIII, կազմ. Ա. Մ. Նազինյան, Ռ. Հ. Գրիգորյան, Երևան ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1968), h. IX, կազմ. Մ.Ս.Մկրտչյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. :

ՀԺՀ (1969), h.X, կազմ. Ս.Տարոնցի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1985), h. XIII, կազմ. Ա.Ս.Ղազիյան, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1998), h. XV, կազմ. Վ.Սվազլյան, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, h. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Վարդանյան Ն. (2006), Ծիսական մի քանի վերապրուկներ հայոց հրապատում հեքիաթներում, *«Հայ ժողովրդի մշակույթ»*, XIII պրակ, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, էջ 255–263:

Ֆիրդուսի (2012), *Շահնամե*, Սերգեյ Ումառյանի թարգմանությամբ, Երևան, «Անտարես»:

Новик Е. С. (1984), *Обряд и фольклор в сибирском шаманизме.* Москва: Наука.

Նվարդ Վարդանյան

ՍԱՀՄԱՆԱՅԻՆ ԳՈՏՈՒ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ ՀՐԱՇԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ

Ամփոփում

Հեքիաթային աշխարհը բաղկացած է երկու հիմնական մասից՝ այս աշխարհից և այլ աշխարհից: Այս երկու տարածքների միջև կա ևս մեկը՝ սահման, որը հերոսը պետք է հատի, որպեսզի հայտնվի հրաշքների ու գերբնական էակների տիրույթում: Որպես այլ աշխարհ տանող սահմանային գոտիներ հայկական հեքիաթներում սովորաբար հանդես են գալիս անտառները, սարերը, քարայրները, ծովերը, գետերը, ջրհորներն ու գերեզմանները, որոնք երբեմն դառնում են նաև հերոսների ժամանակավոր կացարանները: Սահմանային այսպիսի գոտիներում հերոսները հայտնվում են կյանքի սահմանային իրավիճակներում՝ ծնունդ, մահ, ամուսնություն, երբ մարդը, ըստ հնագույն հավատալիքների, հատում է այլ աշխարհի սահմանը: Պատահական չէ, որ հիշյալ վայրերում են հայտնվում հղի կամ ծննդաբերող կանայք, մահվան դատապարտված կերպարները, արքայազների ապագա հարսնացուները:

Բանալի բառեր՝ *ժողովրդական հեքիաթ, հրաշապատում հեքիաթ, գերբնական աշխարհ, ժամանակավոր կացարան, տարածության սիմվոլիկա, սահմանային գոտիներ, հնագույն հավատալիքներ, ծնունդ, մահ:*

Нвард Варданян

СИМВОЛИКА МАРГИНАЛЬНЫХ ЗОН В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

Резюме

Пространство сказки состоит из двух основных миров – этот мир и иной, потусторонний. Между этими двумя мирами есть граница, которую герой должен пересечь, чтобы оказаться в сверхъестественном мире. В армянских сказках обычно маргинальными пространствами являются леса, горы, моря, реки, пещеры, гробницы, которые иногда становятся временным жильем героев. Здесь герои часто оказываются в пограничных жизненных ситуациях, таких, как рождение, смерть и брак, когда человек согласно старинным поверьям, пересекает границу потустороннего мира.

Ключевые слова: *народная сказка, волшебная сказка, сверхъестественный мир, временное жилище, символизм пространства, лес, маргинальное пространство, архаические верования, рождение, супружество.*

Nvard Vardanyan

MARGINAL SPACE SYMBOLISM IN FAIRY TALES

Summary

The world of the fairy tale often presents two distinct spaces: this world and the Otherworld. Between these two domains there exists a boundary, and the hero has to cross it to appear in the Realm of the Supernatural. In Armenian tales the marginal spaces are usually forests, mountains, seas, rivers, caves, tombs. These often become a temporary dwelling place of the protagonist appearing in marginal states of life: birth, marriage and death.

Key words: *folk tale, fairy tale, supernatural world, temporary residence, space symbolism, forest, marginal space, archaic beliefs, birth, matrimony.*

Թամար Հայրապետյան

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՂԱՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ղազարոս Աղայանի մշակած հեքիաթները, ընդհանրություններ դրսևորելով Աարնե-Թոմփսոն-Ութերի «Ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» նշացանկի համապատասխան հեքիաթախմբերի հետ, միաժամանակ կարևորում են տարբերակների ազգամշակութային առանձնահատկությունները՝ շեշտելով դրանք մշակող հեղինակի գաղափարական առաջնահերթությունները՝ սոցիալական վշտի, խավարի ու տգիտության կանխումը, աշխատանքի ու խաղաղության, ազգային հայրենիքի կերտումը՝ պայմանավորված ոչ միայն գրողի աշխարհայացքով, այլև ժամանակի հասարակական հանգամանքներով:

Ղ. Աղայանի բազմաժանր ստեղծագործության մեջ հեքիաթի գրական տեսակն սկսվում է «Անահիտով»: Այն գրվել է Շուշիում, 1881 թվականի սկզբին և նույն թվականին լույս է տեսել առանձին գրքով:

1912 թ. «Հորիզոնի» սեպտեմբերի 20-ի համարում Հովհ. Թումանյանը թե՛ իր հանգուցյալ ընկերոջ և թե՛ գրականության պատմության առաջ իր պարտքն է համարում անհամաձայնություն հայտնել պ. Լեոն Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմություն» (Մանվելյան 1911, 36–38) գրքում հայտնած կարծիքի հետ թե՝ Ղ. Աղայանը իր «Անահիտի» սյուժետը վերցրել է Թաղիադյանի «Վեպ Վարսենկան» գրվածքից. «Աղայանի «Անահիտի» և Թաղիադյանի «Վարսենիկի» մեջ չկա էն նմանությունը,– գրում է Թումանյանը,– ինչ որ կա հայ ժողովրդական հեքիաթի և Աղայանի գործի մեջ, որ նույնն է ամենայն հարազատությամբ» (ՂԱԺՀ 1967, 224):

Թումանյանը խորապես համոզված էր, որ «Անահիտի» աղբյուրը ժողովրդական հեքիաթներն են՝ «Փեշակը ոսկի ա», «Նախրորդի աղջիկը»: Նրա կարծիքով՝ արհեստի ու աշխատանքի հրաշագործ ուժը պատկերող հեքիաթներ «ունեն բոլոր ժողովուրդները՝ ըստ էության նույնը, մանրամասնությունների մեջ իրենց առանձնահատուկ երանգով ու կյանքով» (Նույն տեղում, 225, 504): Թումանյանը վկայում է, որ ժողովրդական այս հեքիաթի մի տարբերակը, որ տպագրվել է Տ. Նավասարդյանի հրատարակած ժողովածուում (5-րդ գիրք, 1889թ.)՝«Էն էլ Լոռու վարիանտը՝ Աղայանը գիտեր մանկուց» և ապա՝ հիշատակում է նույն հեքիաթի վրացական տարբերակը՝«Թագավորն ու արհեստավորը» վերնագրով՝տպագրված «Աղբյուրում» (1883թ., № 1, էջ 24–28): Նա նշում է նաև հայկական հեքիաթի՝ ռուսերեն լեզվով գրի առած մի տարբերակ, որը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ Աղայանի «Անահիտի» թարգմանությունը (СМОМПК 1900, 33–45): Թումանյանը հիշեցնում է նաև Աղայանի «Անահիտի» հենց առաջին հրատարակության անվանաթերթի բնաբանը՝ մեջբերված Խորենացու «Հայոց պատմությունից». «Պատմեցից ձեզ... գրոյցս անգիրս յաւանդութենէ ի մեզ հասեալ, զոր և բազումք ի գեղջկաց գրուցեն մինչեւ ցայժմ» (ՂԱԺՀ 1967, 225-226; Աղայան 1962, 570):

Ղ. Աղայանի մշակած «Անահիտի» դիպաշարը իսկապես իր արտահայտությունն է գտել միջազգային հեքիաթագիտության մեջ ընդունված ու կիրառվող Աարնե-Թոմփսոն-Ութերի նշացանկի AT 888A* թվահամարին համապատասխանող հայկական հեքիաթներում, որոնք տարածված են եղել պատմական Հայաստանի մի շարք գավառներում՝ Արցախում, Գուգարք-Լոռում, Տուրուբերան-Մուշում, Մոկսում, Մեղրիում (ՀԺՀ VI 1973, 157-158; VII 1979, 54-56; VIII 1977, 57-59; XIII 1985, 254-265, XVII 2012; ԲԱ, Տեր-Մինասյանի անձնական գրառում) և հայ բանահյուսության մեջ խմբված են «Գործգործը կամ փեշակը ոսկի է» ընդհանուր խորագրի տակ: Մեր ձեռքի տակ եղած վեց տարբերակների համառոտ դիպաշարը (սյուժեն) հետևյալն է.

Թագավորի տղան ծպտված շրջագայելիս աղբյուրի մոտ մի աղջիկ է հավանում և հիանում նրա խելքով: Խնամախոսներ է ուղարկում աղջկա տուն, իսկ վերջինս պայման է դնում. մինչև տղան մի արհեստ չսովորի, ինքը չի ամուսնանա նրա հետ: Թագավորի տղան գործգործություն (տարբերակներում՝ թաղիքագործություն, ջուլհակություն, կարպետագործություն) է սովորում, ամուսնանում աղջկա հետ: Հոր մահից հետո թագավոր դարձած տղան քաղաքում ծպտված շրջելիս նրան առևանգում են ավազակները, պահում մի նկուղում և պարտադրում իր իմացած արհեստով աշխատել: Թագավորը գործում է մի գորգ (թաղիք, շալ, կարպետ), որի վրա ծածկագրով հայտնում է իր տեղը և ասում, որ այդ գորգը կարող է գնահատել և գնել միայն թագուհին: Թագուհին կարդում է գորգի (թաղիք, շալ, կարպետ) գրությունը, զորքով օգնության հասնում և ազատում ամուսնուն ու բոլոր բանտարկյալներին:

Մեզ հետաքրքրող ժողովրդական հեքիաթախմբի տարբերակներից ամենածավալունը գրառված է Տուրուբերան-Մուշից՝ վեց էջ: Աղայանի մշակած «Անահիտը» 22 էջանոց ստեղծագործություն է, որտեղ Անահիտը հայ կնոջ խորհրդանիշից վերածվում է գործոնի: Հեքիաթը հարստացել է կենդանի ու գրավիչ երկխոսություններով, հեղինակի գաղափարական-ստեղծագործական մտահղացումներով. «Ոչ ոք չգիտեր թագավորի որդու մասին, բայց նա իբրև մի աներևույթ զորություն ամեն տեղ ամեն բան տեսնում էր և հոգացողություն անում» (Աղայան 1962, 120):

«Անահիտի» ժողովրդական տարբերակներից պետք է համարել նաև «Միամիտ գեղցու խելոք աղջիկը» (ՀԺՀ VIII 1977, 586-591) հեքիաթը, որտեղ «գյուղացու շոր մտած» իշխանազն իր ընկերոջ հետ շրջագայելիս սիրահարվում է գյուղացու խելոք աղջկան: Թեև հեքիաթի դիպաշարից բացակայում է աղջկա առաջադրած արհեստ սովորելու պահանջը՝ իբրև ամուսնական նախապայման, սակայն միամիտ գյուղացու աղջիկը փայլում է իր խելքով, շնորհքով, բանաձևային հարցադրումներին խելոք պատասխանելու հնարամտությամբ և իր արժանիքների շնորհիվ ամուսնանում է իշխանազնի հետ: Հետաքրքիր է նկատել, որ հեքիաթախմբի բոլոր տարբերակներում հասարակ աղջիկն անթերի գեղեցկություն ունի և միայն քննվող տարբերակում թեև աղջիկը և՛ շատ գեղեցիկ է և՛ շատ իմաստուն, բայց տղաները չեն հասկանում «էն ընչիցն ա, շատ ամաչելուցն ա, թե մորուց ա, աչքերի մինը վախտ-վախտ շլություն ա շանց տալի» (Նույն տեղում, էջ 590): Տղաներից մեկը մյուսին խորհրդավոր ասում է. «Օթախը շատ լավն ա, ամեն բան կարգին, սարգին՝ թե ներսից, թե դրսից, ամմա ափսոս, որ օջախի բլխուրակը մի քիչ, մի այնոյին ծուռն ա»:

Աղջիկը գլխի ա ընկնում, որ խոսքն իրան վրա ա, ձեռաց ետ ա դառնում ու քաղաքավարի ասում.– Մեր պատվական դոնախնի, դուք բխուրակի ծռնությունը միք մտիկ անիլ, այլ ընդուր թամաշ արեք, թե ծուխը ոնց ա թարազ (կանոնավոր) դուս

տանում...» (Նույն տեղում, 591): Սա ժողովրդական հեքիաթի եզակի տարբերակ է, որտեղ հասարակ աղջկա խելքը, իմաստնությունն ու հմայքը այնքան մեծ է, որ ֆիզիկական անկատարությունն անգամ չի խանգարում իշխանազնին նրան իր կողքին տեսնել՝ իբրև սիրած կին, գործընկեր ու խորհրդատու:

«Օձամանուկ և Արևահատ» հեքիաթը՝ պատմված Գյուլնազ տատի անունից, Ղ. Աղայանն առաջին անգամ տպագրել է «Աղբյուրի» անդրանիկ համարում (1883թ. № 1, էջ 9–23): Դրան անմիջապես հաջորդում էր «Արևամանուկ» հեքիաթը («Մասն առաջինը», էջ 159–174 և «Մասն երկրորդը», էջ 189–194): Հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ այս երկու հեքիաթների փոփոխակները խմբված են «Ցերեկը մահացող ամուսինն» ընդհանուր խորագրի տակ և ունեն յոթ տարբերակ, որոնք շեղվելով Աարնե–Թոմփսոն–Ութերի նշացանկից՝ ՀԺՀ 446 թվահամարի հեքիաթախմբով դրսևորում են ազգամշակութային առանձնահատկություններ: Այս երկու՝ «Օձամանուկ և Արևահատ» (Աղայան 1977, 163–174), «Արևամանուկ» (Նույն տեղում, 175–201) հեքիաթների մշակումներում էլ նախամուսնական նվիրագործման ծեսերի հետ կապված ծիսաառասպելական տարրերը դուրս են մնացել (զորօրինակ՝ բարկացած օձի պոչահարվածով՝ որը աղջկա մեկ կամ մի քանի ատամների թափելն ու դրանց փոխարեն մարգարիտ, սաղափ, ոսկի կամ արծաթ տեղադրելը) և ընդհակառակը հեքիաթների դիպաշարերը համալրվել են հայրենագիտական տեղեկություններով: «Արևամանուկի» մեջ հեքիաթային ոճով պատմվում է վաղ ցեղային միությունների ու նախնական պետական կազմավորումների ժամանակներից սերող դյուցազունների և հայերի անվանատու նախնի Հայկ Նահապետի՝ Տիտանյան Բելի դեմ մղած ազատագրական մաքառումների ու Հայքի հիմնադրման մասին: Ամբարտավան Բելը մանգաղաթև թռչնիկներ է անվանում Հայկի ցեղակիցներին, ովքեր իբր վնասում են ցորենի հասկերը: «– Մանգաղաթև թռչունները եթե չլինեին,– պատասխանում է Հայկը,– մորեխները իսպառ կփչացնեին մեր արտերը» (Նույն տեղում, 201):

«Մանկական աշխարհայացք կամ լույս ու մութ աշխարհները» (Նույն տեղում, 252–263) հեքիաթն Աղայանը տպագրել է «Աղբյուրի» 1887 թ. մայիս–հունիսյան միացյալ համարում (էջ 5–6, 205–220): Հայոց մեջ լայն տարածում գտած հնդեվրոպական հիմնական առասպելի (հմմ՝ վիշապամարտի) հիմքի վրա հյուսված ATU 301 թվահամարին համապատասխանող հրաշապատում հեքիաթների մշակման արդյունքում Ղ. Աղայանը պատումը վերածել է բաբելոնյան աշտարակաշինության, հնագույն ժամանակներում երկնքի և երկրի մոտիկության մասին հանրամատչելի գրույցի:

Ղ. Աղայանի «Եղեգնուհին» (Նույն տեղում, 317–325) առաջին անգամ տպագրվել է «Աղբյուրի» 1890թ. հունվարյան համարում (№ 1, էջ 10–20): Ինչպես երևում է հեքիաթի վերջում դրված հեղինակային ծանոթագրությունից, Աղայանը «Եղեգնուհին» գրելիս օգտվել է ոչ թե գրավոր, այլ բանավոր աղբյուրներից՝ նույն հեքիաթի ժողովրդական պատումներն անձամբ լսելով հայ ու վրացի բանասացներից: Ղ. Աղայանի «Եղեգնուհու» մեջ ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ՝ կուժը կամ գավաթը ջարդելու մոտիվը բացակայում է, իսկ հերոսուհին էլ ծնվում է ոչ թե ձվից, նռից կամ ձմերուկից, այլ գետափին աճած եղեգնից: Երկու դեպքում էլ հեքիաթի աղջիկը հողեղեն չէ: Ծերունու խորհրդով թագավորը չբանեցրած դանակով եղեգն է կտրում և ձգում ջուրը, և այն իսկույն դառնում է իր որդու հավանած հարսնացուն: Եղեգնուհու անհրական գեղեցկությունը («հոր ու մոր ծնունդ չէ») (Աղայան 1977, 317) համադրվում է Վան–Վասպուրականից գրառված «Մարգարիտ շար» (ՀԺՀ XIV 1999, 507–512) և Գրիմների «Ձյունանուշը» (Գրիմ եղբայրներ 1981, 213–221) հեքիաթների սկզբնամասերի հետ: «Մարգարիտ շարում» արքայազն իր ոչ հողեղեն հարսնացուին նկարագրելու նպատակով «մեկ օր սև խավ մը կբռնի ուր ձեռնով կտանի վեր ձան կմորթի. կասի ուր չորս կողմի մարդերաց.– Քյանձ էսա խավու արյուն կարմիր, քյանձ էսա ձյուն սիպտակ, ծամերն էլ քյանձ իմ խանչալի կոթն սև քյաթայի պես աղջիկ որ կնդա կառնեմ, թե չէ՝ ոչ կպսակվեմ և ոչ էլ աշխարհ կմտնեմ» (ՀԺՀ XIV 1999, 507): Արքայազնն իր որոնած անհրականին գտնում է ձմերուկի մեջ (Նույն տեղում): Գրիմ եղբայրների «Ձյունանուշում» անզավակ թագուհին պատուհանի առաջ նստած կար անելիս հանկարծ ասեղով ծակում է մատն ու ձյան վրա ընկած երեք կաթիլ արյունն այնքան գեղեցիկ է լինում, որ թագուհին ակամա մտածում է. «Ա՜խ, երանի մի երեխա ունենայի՝ ձյան պես ճերմակ մաշկով, արյան պես կարմիր թշիկներով ու շրջանակի պես սև մազերով» (Գրիմ եղբայրներ 1981, 213): Անիրական գեղեցկության նույն պատկերացումն առկա է նաև Հենրի Գլեսիի իռլանդական հեքիաթների ժողովածուում տեղ գտած «Իռլանդիայի թագավորի որդին» հեքիաթում (ATU 513A, 507A), որտեղ սև հավին փոխարինում է ագռավը (Glassie 1987, 39): Նույնը արտացոլված է նաև իռլանդացի Շեմուս Մակ Մանուսի *The Snow, the Crow and the Blood* («Ձյունը, ագռավը և արյունը») հեքիաթում (Mac Manus 1900, 153):

«Արեգնազան կամ կախարդական աշխարհ» հեքիաթն Աղայանը գրել է 1886 թվականի վերջերին և տպագրել է «Աղբյուրի» 1887 թվականի սկզբի երեք ամիսների համարներում (հունվար, № 1, էջ 4–23, փետրվար, № 2, էջ 69–84, մարտ, № 3, էջ 117–134)՝ «Հայկական հին զրույցներից առած մի վեպիկ» բացատրական ենթավերնագրով: Հենց նույն թվականին հեքիաթը լույս է տեսել նաև առանձին գրքույկով՝ «Աղբյուրում» նրա տպագրության ավարտվելուց անմիջապես հետո:

Այս հեքիաթի ութ փոփոխակները գրի են առնվել Հայաստանի տարբեր ազգագրական շրջաններից՝ Այրարատ (2), Վան–Վասպուրական (1), Բասեն (1), Գանձակ–Տավուշ (1), Գուգարք–Լոռի (1), Ալաշկերտ (1), Նոր–Բայազետ (1) և ունեն հետևյալ վերնագրերը՝ «Տղա դարձող ախչիկը» (ՀԺՀ I 1959, 192–196), «Լալազար» (ՀԺՀ III 1962, 210–218), «Հյումմեի խսրախ» (ՀԺՀ IV 1963, 220–226), «Տղա դարձող աղջիկը» (ՀԺՀ VI 1973, 673–677), «Տղա դարձող ախչկա հեքիաթը» (ՀԺՀ VIII 1977, 68–72), «Արմեն իշխանի հեքիաթը» (ՀԺՀ IX 1968, 86–91), «Արեքյ ինան Խալ ծին» (ՀԺՀ XV 1998, 31–37), «Լալազար» (ԱՀ XIX 1910, 144–150):

Այս դիպաշարը հայտնի է նաև այլ ժողովուրդների բանահյուսությունից և հեքիաթների միջազգային վերոհիշյալ նշացանկում համապատասխանելով 514 թվահամարին՝ դրսևորում է հեքիաթախմբում պատմվող դեպքերի ու իրադարձությունների հետևյալ ընթացքը:

Հայրն իր երեք աղջիկների քաջությունը փորձելու նպատակով ծպտված մենամարտում է նրանց հետ, որսի է ուղարկում: Միայն կրտսեր աղջիկն է կարողանում հաղթահարել փորձությունը: Նա տղայի հագուստ է հագնում և հեռանում տնից: Ճանապարհին փրկում է (գտնում է) թագավորի որդուն և փոխարենը թագավորից ստանում Լալազար ձին: Այս ձիով թռչում է հորի վրայով, և թագավորն իր աղջկան կնության է տալիս նրան: Ամուսնությունից հետո պարզվում է, որ փեսան աղջիկ է: Թագավորը, հերոսուհուն կորստի մատնելու նպատակով, ուղարկում է անմահական ջուր (հրեղեն ձի, Ջմրութ դշի թևեր, դևերի յոթ տարվա խարջը, թագավորի պապի տերողորմյան, չամ–չրաղը) բերելու: Աղջիկը կատարում է առաջադրանքը, դևի մոր անեծքով (ուտելով Ջմրութ դշի պլորը, անցնելով ձորը, խմելով անմահական ջուրը) տղա է դառնում, վերադառնում, ամուսնանում թագավորի աղջկա հետ:

ժողովրդական հեքիաթի տարբերակներում Արեգն աղջիկ է, ինչպես և իր երեք քույրերը: Աղայանի մշակման մեջ նա ինքն անգամ չգիտի՝ աղջիկ է, թե տղա: Բարի ոգիները նրա աղջիկ կամ տղա լինելը թաքցրել են հողեղեններից և երբ նա իր նպաստը կբերի հանրության բարօրության գործին, այն ժամանակ էլ նրա սեռը որոշակի կդառնա:

Արեգը կենդանացնում է քարացած քաղաքն ու մարդկանց: Աղայանի մշակման մեջ Արեգի հեռանալուց հետո երախտապարտ մարդիկ քաղաքի կենտրոնում կանգնեցնում են նրա ոսկեձույլ արձանը՝ Բազիկին հեծած (հմմտ. ժողովրդական պատկերացումներում կենցաղավարող ոսկե գլխով, հրեղեն մազերով, հրեղեն հագուստով Արև–պատանու հետ) (Սրվանձտյանց 1978, 77)[1]:

Աղայանի հեքիաթում Արեգը չարին հաղթող, կենսատու, արդարադատ հրեշտակ է: Նրա ոսկե արձանը աղերսներ ունի և՛ հնդիկ ժողովրդի որոնած «Ոսկի քաղաքի» և՛ Ավ. Իսահակյանի «Ոսկի քաղաքի» հետ, որտեղ ժողովրդավարություն է հաստատել «աստծու ճանապարհով» երկիրը կառավարող արքայազնը և որի ճանապահը, ցավոք, մարդիկ կորցրել են: Հետաքրքիր է նկատել, որ «Ոսկի քաղաքը» գրավել է նաև Թումանյանին, որի թարգմանության[2] վերնագրի տակ վերջինս գրել է՝ «հնդկական հեքիաթ»: Սակայն Թումանյանի «Ոսկի քաղաքում» պաշտպանվում է «ամեն մարդու» երջանիկ լինելու իրավունքը, և այդ քաղաքն էլ կառուցվել է նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործ աշխատանքի շնորհիվ:

Արեգի և Նունուֆարի հարսանիքին մասնակցող բարի ոգիները երկնային ծիածան են կապում, ինչն էլ վկայում է ծիածանի տակով անցնելիս հայոց մեջ տարածված սեռափոխության հավատալիքի մասին, մի բան, որն իր արտահայտությունը չի գտել ժողովրդական հեքիաթախմբի ութ փոփոխակներում, բայց առկա է Աղայանի մշակման և հայկական ավանդությունների մեջ (Աղայան 1962, 246–247, Լալայան 2004, 205):

Ուսումնասիրելով Ղ. Աղայանի մշակած ժողովրդական հեքիաթները՝ հանգում ենք հեղինակի կիրառած մոտեցումների հետևյալ առանձնահատկություններին.

1. Հեքիաթների անորոշ ժամանակն ու գործողության կատարման տեղայնությունը Աղայանի մշակումներում հիմնականում որոշարկված է: Եթե «Ասլան-Բալա» հեքիաթի Անտես–Աննմանն ապրում է Յոթը–Լեռան քամակին, Սև–Բերդումը, իսկ «Արեգնազան կամ կախարդական աշխարհ» հեքիաթում գործողությունները սկսվում են առասպելական նախաժամանակից, «երբ աշխարհքս լիքն էր հրաշքներով և երբ բարի ու չար ոգիները անընդհատ պատերազմ էին մղում իրար դեմ» (Աղայան 1962, 208), ապա հեքիաթի շարունակության մեջ Արման անունով ծերունի իշխանն իր աղջիկների հետ ապրում էր ավելի հստակ տեղանքում՝ Մասիսի ստորոտում և կարծես թե նախորդից տարբերվող ավելի սովորական ժամանակներում, իսկ «Անահիտ» հեքիաթում դեպքերը ծավալվում են Աղվանից

1 Հանրային կյանքի ներդաշնակության, սոցիալական չարիքի հաղթահարման ձգտումներն առկա են նաև Թոմաս Մորի «Ուտոպիայում» և Կամպանելլայի «Արևի քաղաքում»– Թ. Հ.:

2 Երևի ճիշտ կլինի ասել փոխադրություն, քանի որ Թումանյանի անձնական գրադարանում պահվող Ա. Նեեյովայի կազմած «Сто сказок разных стран и народов» խորագիրը կրող ժողովածուում տեղ գտած Յու. Դունգերնի և Հովհ. Թումանյանի թարգմանությունների մանրակրկիտ համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Թումանյանի «Ոսկի քաղաքը» հնդկական հեքիաթի սոսկ ռուսերենից կատարած թարգմանությունը չէ, այլ հնդկական հեքիաթում առկա գաղափարի միջոցով՝ աշխատանքի և մարդու երջանկության խնդրի թումանյանական մեկնաբանությունը՝ հավելած Թումանյանի կողմից գրված բանաստեղծական հատվածները, որ հեքիաթին հաղորդում են արևելյան երգախառն պատումի երանգ:

թագավորանիստ քաղաք Պարտավում (Բարդա), որը գտնվում է այժմյան Գանձակի և Շուշվա մեջտեղը՝ Թարթառ գետի վրա:

2. Ի հակակշիռ սոցիալական ծագմամբ, դիպվածով, արտաքինով կամ այլ գործառույթներով պայմանավորված ընդհանրական անունների՝ Աղայանի մշակումներում հերոսները գրեթե անխտիր անվանադրված են՝ Վաչե թագավոր, Աշխեն թագուհի, արքայազն Վաչագան, ծառա Վաղինակ, իշխան Արման, Թաթուլ, Արսեն, Վուրգ, Ջանազան, Ջարմանազան, Արեգնազան, Նունուֆար, Անդաս թագավոր, Գուրգեն և այլն, որոնք բոլորն էլ լիարյուն գեղարվեստական կերպարներ են և փութաջանորեն առաջ են տանում հեղինակի մտահղացման ժողովրդավարական միտումներն ու գաղափարական ռացիոնալիզմը:

3. Աղայանի առաջադրած բարոյագաղափարական նպատակադրումներն ու սոցիալական բարօրության ձգտումները, պահպանելով հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունները, պատումին հավելում են վիպական հետաքրքրաշարժ մանրամասներ:

4. Ղ. Աղայանի մշակած հեքիաթների գաղափարական հիմքը կառուցված է բանահյուսական-ազգագրական մշակույթի խոր իմացության վրա և ունի ժողովրդագիտական մեծ արժեք: Իր սիրած հերոսների՝ Վաչագանի, Անահիտի, Արեգի, Ասլան-Բալայի միջոցով Աղայանը մերժում է անտարբերությունը, մտքի, կամքի տկարությունը: Նրա մշակումներում թագավորի որդին հաղթահարում է ինքն իրեն, բարձրանում է իր իսկ սոցիալական կարգավիճակից, ընդվզում է չարի ու կեղծիքի դեմ և ձգտում է ներդաշնակության՝ իր և շրջակա աշխարհի միջև:

5. Ղ. Աղայանի մշակած հեքիաթների մեջ ժողովրդական սկզբնաղբյուրներում ծպտված խտանյութը բացվում, դառնում է ելակետային, լեզուն փոխվում է գրական հայերենի, շարադրանքը հարստանում է ժամանակի գաղափարական առաջնահերթություններով և բյուրեղի պես մաքրվելով՝ կրկին վերադարձվում ժողովրդին:

Հովհ. Թումանյանը ափսոսանքով է գրում Աղայանի տաղանդի, լեզվական գիտելիքների ու զարգացածության մասին, քանի որ նյութական ծանր վիճակի, գրկանքներով լի կյանքի պատճառով նա չկարողացավ իր ներքին ամբողջ հարստությունները վավերացնել թղթի վրա: «Ղ. Աղայանը մի հոյակապ մարդ էր ու խոշոր մտածող, երազող, գրող: Բայց նրա կյանքը անգիր անցկացավ» (ՂԱԺՀ 1967, 235):

Թումանյանի ու Աղայանի մտերմությունը մեր գրական կյանքի հազվադեպ երևույթներից էր: «Բայց ով է մրցել նրա հետ, երբ նա «Անահիտ» և «Արեգնազան» է պատմել կամ «Գյուլնազ տատի հեքիաթը» և զրույց է արել երեխաների հետ կախարդական աշխարհներից» (Նույն տեղում, 76),– ասում է Թումանյանը:

Թումանյանն իր ավագ գրչեղբոր՝ Ղ. Աղայանի հետ վիթխարի պատասխանատվություն էր կրում ժողովրդական աշխարհազգացողության նկատմամբ, և նրանք միասին բանահյուսությանը մոտենում էին այն ներհուն գիտակցությամբ, որ «Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է. նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում» (Թումանյան 1969, 233):

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Ազգագրական հանդէս (1910), գ. XIX, № 1, Թիֆլիս, Էլէքտրաշարժ տպ. օր. Ն. Աղանեանի:

Աղայան Ղ. (1962), *Երկերի ժողովածու չորս հատորով*, հ. երկրորդ, Երևան, «Հայպետհրատ»:
ԲԱ, Ջ. Գ. *Տեր-Մինասյանի անձնական գրառում*, «Նախրչու ախչկա նաղլը» (Մեղրի):
Գրիմ եղբայրներ (1981), *Հեքիաթներ*, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:
Թումանյան Ն. (1969), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, «Լույս» հրատ.:
Լալայան Ե. (2004), *Երկեր*, հ. III, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
ՀԺՀ (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1973), հ. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1999), հ. XIV, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
ՀԺՀ (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:
ՀԺՀ (2012), հ. XVII, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում (ՂԱԺՀ) (1967), Կազմեց և ծանոթագրեց՝ Աս. Ասատրյանը, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
Մանվելյան Լ. (1911), *Ռուսահայ գրականության պատմություն*, Դ պրակ, Թիֆլիս, Էլեկտրատպարան օր. Ն. Աղանյանցի:
Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (СМОМПК) (1900).– «Предание об Албанском царе Вачагане. Кн. 28, отд. II, Тифлис, Типография К. Козловского и М. Мартиросянца.
Glassie, Henry (1987). The King of Ireland's Son // *Irish Folk Tales.* New York: Pantheon Books.
Mac Manus, Seumas (1900), The Snow, the Crow and the Blood. // *Donegal Fairy Stories.* Garden City, New York, Doubleday.

Թամար Հայրապետյան

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՂԱՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ամփոփում

Ղազարոս Աղայանի մշակած հեքիաթները կարևորվում են տարբերակների ազգամշակութային առանձնահատկություններով, աշխատանքի ու խաղաղության, ազգային հայրենիքի կերտման առաջնահերթություններով, որոնք պայմանավորված են ոչ միայն գրողի աշխարհայացքով, այլև ժամանակի հասարակական հանգամանքներով: Ղ. Աղայանի մշակած հեքիաթների մեջ ժողովրդական սկզբնաղբյուրներում ծպտված խտանյութը բացվում, դառնում է ելակետային, լեզուն փոխվում է գրական հայերենի, շարադրանքը հարստանում է հեղինակի բարոյադաստիարակչական գաղափարներով և բյուրեղի պես մաքրվելով՝ կրկին վերադարձվում ժողովրդին:
Բանալի բառեր՝ *հեքիաթ, դիպաշար, մշակում, նշացանկ, ժողովածու, բարբառ, հարցադրում, ժամանակ, աշխարհայացք, հեղինակ:*

Тамар Айрапетян

ОБРАБОТКИ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКОК АГАЯНОМ

Резюме

В армянском литерарурном наследии особое место занимают обработки армянских народных сказок Г. Агаяном. В центре внимания Агаяна художественная и воспитательная функция сказки. В своих сказках Агаян подчеркивает мужество, благородство, доброту героев, стремясь дать им значение образца, примера для подражания. Особенно высоко ценит Агаян роль сказки в патриотическом воспитании народа. Он раскрывает все скрытые подтексты сказок, «переводит» их на литературный язык, наделяет повествование морально-нравственными идеями и снова возвращает их народу.
Ключевые слова: *сказка, сюжет, обработка сказки, тип сказки, сборник, диалект, время, мировозрение, автор.*

Tamar Hayrapetyan

ON AGHAYAN'S RETELLINGS OF ARMENIAN FOLKTALES

Summary

Ghazaros Aghayan's retellings of Armenian folktales are unique pieces of Armenian literary heritage. He highlighted the beauty and depth of traditional tales, bringing to light national and cultural peculiarities, portraying hardworking and peace-loving people, specifying priorities of national identity, which was the demand of the time. Layers of the Armenian folktale are revealed by Aghayan. The writer has 'translated' the folk stories into literary language, transformed them into gorgeous narratives and given them back to people.
Key words: *tale, plot, retelling, tale type, collection, dialect, time, world-view, author.*

Гоар Меликян

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЮЖЕТНО-МОТИВНЫХ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА»

Согласно словарю фольклора Фанка и Вегналса (Funk and Wagnalls 1950), а также по данным Опи, Золушка самая популярная и любимая сказка (Будур 2005: 363).

Золушка, является «королевой» волшебной сказки и «царствует» как самая узнаваемая героиня сказки. Она появляется в разном обличье и под разными именами в фольклоре, литературе и в популярной культуре. Золушка – пожалуй, самый интертекстуальный персонаж «детской» сказки. Она представлена во многих аспектах популярной культуры – от песен и мультфильмов, до кукол и одежды.

Для некоторых Золушка – эта история неудачницы, ставшей победительницей, и многие хотят верить, что у каждого есть шанс превратиться из нищенки в принцессу. Для некоторых она превратилась в обычное клише. И только при разборе вариантов Золушки со всего мира, она снова становится загадочной и живой, интересной и энергичной, бросающей вызов простым определениям и пониманию.

Не существует официального подсчета, сколько вариантов Золушки существует – это действительно невозможно, в общем подсчете их больше тысяча. Можно с уверенностью сказать, что нет такой страны или культуры, в устной традиции которой, не нашлась бы сказка о Золушке.

В 1800-х годах, многие фольклористы пытались найти генезис данной сказки, ее происхождение, исходную сказку, которая породила все другие варианты. Под влиянием научных принципов эволюции и развитии языка, много теорий было разработано и поиски эволюции и генеалогии породили много исследований и дебатов. По самым популярным теориям сказка «родилась» в Индии и Китае, в дальнейшем мигрировали в Европу, но поиски и прилегающие теории пали в немилость, или же к ним пропал интерес в настоящее время.

Первое исследование сказок Золушки провела Мариан Рейфл Кокс в труде «Золушка: триста сорок пять вариантов Золушки». Это впечатляющее собрание вариантов сказок, впоследствии украшенное введением, написанным Андрю Ленгом, было опубликовано Английским фольклорным обществом в 1893 году. Стоило немало усилий собрать столько вариантов сказки, тогда когда не было таких современных фольклорных помощников как мотив-индекс сказок и указатель сюжетов. Работа Кокс считается классической, и даже сегодня она является необходимой для исследователей сказок Золушки.

Спустя больше полувека, шведский фольклорист Анна Биргитта Рут написала свою докторскую диссертацию по сказкам Золушки, а ее консультантом был Карл Вильгельм фон Сидов, один из основателей фольклористики как научной дисциплины. Рут внесла в фольклористику термин «Цикл сказок Золушки» (Cinderella Cycle). Книга была опубликована в 1951, куда вошли 700 вариантов сказки (Dundes 1988: VIII).

Обоих фольклористов больше беспокоило отделение разных, но связанных между собой форм Золушки. Сама суть работы ясно отражена в заглавиях, «Золушка: триста сорок пять вариантов Золушки» и «Цикл сказок Золушки». Ученые обнаружили большое распространение сказки за границами Европы.

По мнению А. Дандеса, «Фольклор – это совокупность представлений, так или иначе отраженных в текстах» (Дандес 2003: 7), а также «средство традиционной коммуникации между людьми» (Дандес 2003: 74). Пока люди взаимодействуют друг с другом и используют при этом традиционные формы коммуникации, у фольклористов будут блестящие возможности для изучения фольклора (Дандес 2003:13).

Широкое распространение данного мотива в мировой фольклористике, объясняется таким явлением, как фольклорная типология. Согласно определению Путилова, под фольклорной типологией следует понимать закономерную повторяемость, продиктованную определенными факторами, как в обществе так и в природе, которая проявляется в предметах, явлениях, отношениях, структурах и в состояниях (Путилов 1976: 9).

Дадим определение сказке Золушка. Согласно классификации сказок по системе Аарне-Томпсон, сказка ATU 510 *Золушка* включает два номера – ATU 510A и ATU 510B, «Золушка» и «Peau d'Asne» («Ослиная шкура») соответственно (Uther 2011: 293). В первом (ATU 510A) сюжет сводится к тому, что героиня преследуется мачехой/родной матерью и сводными сестрами, тогда как во втором (ATU 510B) родной отец героини желает жениться на собственной дочери, из-за чего дочь убегает от него, облачившись в ослиную (или другую) шкуру. Два, казалось бы, довольно различных друг от друга нарратива соединены в одну единую группу. Только тщательный анализ данных сказок, доказывает их близость и схожесть проблем, которые предстают перед героиней. В нашей работе мы остановимся только на сказках ATU 510A – «Золушка».

Исследование вариантов одного цикла может представить различные модификации понятийной картины мира у разных народов. Ведь изучение нарратива на мотивном уровне особенно важно в лингвофольклористике. По мнению Силантьева, хотя мотив является одним из сложных объектов филологического исследования, в фольклористике роль мотива особенно велика при семантическом и сюжетно-композиционном анализе (Товмасян 2013: 44). Мотивы интернациональны, и необходим сопоставительный материал для функционально-семантического истолкования устойчивых деталей, что поможет раскрыть инвариантность мотива по отношению к множеству своих реализаций, мотивированных данным текстом или данной традицией (там же, 46).

Фабула «Золушки» является бродячим сюжетом, история существования сказки довольно долгая. Что объединяет все сказки цикла, так это конфликт между молодой девушкой и ее матерью/мачехой, сводными или же родными сестрами или даже братом. Золушка должна доказать, что она полноправная наследница в доме, в котором ее лишили прав. В большинстве вариантов она получает помощь от своей мертвой матери в облике животного, феи или крестной. В основу этого мотива лежит поверье о возрождении усопших, которые могут помочь живым, принимая формы растений или животных. Фактически, данный мотив, который присутствует во многих вариантах, может считаться апелляцией архаического поверья в реинкарнацию души, то есть перевоплощение сущности из одного тела в другое.

Мотив сказки Золушка был найден в Греческой и Римской мифологиях также был найден санскрит пятого века основанный на драме Калидасы «Шакунтала» (Zipes 2001: 444).

Китайская Золушка считается одним из самых ранних версий сказки. Эта история была записана в 9 веке (850 год нашей эры) в Китае, однако уже тогда она считалась древней и всем известной. Китайская Золушка (настоящее имя Yeh-hsien) была интеллигентна, умна и умела великолепно изготавливать гончарные изделия на колесе. После смерти матери и отца, Золушка живет со второй женой отца и ее дочерью, которые плохо с ней обращаются. Единственный друг Золушки – волшебная золотая рыбка, про которую узнает мачеха и убивает рыбку. Кости рыбки обладают волшебной силой и обеспечивают Золушку едой, одеждой и теплом – всем тем, в чем отказывает ей семья. Во время праздничного фестиваля рыбьи кости дарят ей одежду и маленькие золотые туфельки. Возвращаясь с праздника, золушка теряет туфельку. (Стоит заметить, что в Китае одним из показателей женской красоты является именно маленький размер ноги). Потерю находят и продают военачальнику. Золушку находят, и она становится женой военачальника. Мачеху и сводную сестру забивают до смерти камнями. На месте их погребения возводится могильная плита с надписью «Здесь покоятся мученицы», которая впоследствии становится местной святыней (Heiner 2012: 188).

Данный сюжет Золушки считается классическим, поскольку тут присутствует мотив преследования, волшебного помощника, мотив туфельки и женитьбы, а также наказание мачехи и дочери.

Современная самая популярная и любимая сказка о Золушке – это сказка Шарля Перро, опубликованная во Франции в 1697 году. Диснеевская версия, которая имеет большой вклад в деле популяризации и коммерциализации сказки, основана именно на этом варианте сказки.

Шарль Перро родился в интеллигентной обеспеченной семье, учился на юриста и занимался архитектурой. Шарль Перро служил при дворе Людовика XIV и определял политику двора Людовика XIV в области искусства. Он адаптировал фольклорные сказки и корректировал их, чтобы они были релевантны королевскому двору.

В 1697 году Шарль Перро опубликовал сборник «Сказки Матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями», куда вошли девять сказок, включая «Золушку». Считается, что с опубликованием этой книжки, народная сказка вошла в систему жанров «высокой» литературы. Однако, книжку Перро издал не под собственным именем, а под именем своего сына Перро д'Арманкура. Критики до сих пор спорят почему Перро не написал своего имени. Есть предположение, что Перро не хотел связывать свое имя с жанром «народной» и поэтому «низкой» поэзии. Однако можно предположить, что сын Перро мог иметь имплицитное отношение к данным сказкам. В истории книгоиздания и фольклористики известны многочисленные случаи, когда истории печатались или же вообще писались по просьбе детей, поскольку они были очарованы детям нравились устные рассказы (см. статью Г.Меликян «Трансформация народной сказки в литературную форму» Ոսկե Դիվան, N 2, 2010, стр.126-134).

Другая популярная версия Золушки – это сказка Братьев Гримм. Якоб и Вильгельм Гримм были разносторонне одаренные, трудолюбивые, глобально-мыслящие филологи, творившие в Германии в эпоху подъема философской мысли. Их можно считать основателями германистики (науки о языке, литературе, истории, праве, культуре, быте и нравах германских народов). Они осознавали важность народного творчества, записывали народные устные рассказы, чтобы сохранить их и исследовать, для понимания и реконструирования исторических взаимосвязей (Герстнер 1980: 20). Братья имели противоречащие суждения о редактировании фольклорных текстов. Якоб был больше склонен к научной достоверности. Как издатель он писал о своих методах и принципах: «Переработка, доработка этих вещей всегда будут для меня неприятными потому, что они делаются в интересах ложно понятой необходимости для нашего времени, а для изучения поэзии они всегда будут досадной помехой» (Герстнер 1980: 53).

Несмотря на редакции, о которых писал Якоб, сказки Братьев Гримм ближе к народным. В Золушке Братьев Гримм отсутствуют бытовые нюансы, внешность героев не описывается, в целом, сохраняются особенности народной сказки. В этой сказке присутствует мотив волшебного подарка, принесенного отцом, который в версии Перро отсутствует.

«Недетские» Золушки

Как известно, устная традиция повествования в основном отражает взгляды и нравы общины в котором сказка рассказывается. Народная сказка по своей сути весьма грубое и неотшлифованное произведение. Сказки с несчастливым концом, или проявления жестокости в народных сказках являются обычным явлением в фольклоре, что доказывает – сказки не были адресованы детской аудитории. Народное мышление может порождать самые непредсказуемые и жестокие ситуации, которые обычно редактируются собирателями и издателями. Только в фольклорных вариантах сказок, в основном изданных в академических целях, можно встретить старые архаичные тексты Золушки разных народов. Так, мы хотим остановиться на тех вариантах Золушки, которые современному читателю покажутся странными и удивительными, но занимают свое место в мировом фонде сказок из цикла Золушки. В фольклоре разных народов известны Золушки убийцы, каннибалистки, вруньи и нахалки.

Приведенные варианты взяты из сборников посвященных сказкам цикла Золушка Анне Хейнер «Сказки Золушки со всего мира» (Heiner, H. A., Cinderella Tales From Around the World, 2012) и из классического сборника М.Р.Кокс «345 вариантов Золушки» (Cox, M. R., Cinderella 345 Variants, 1893).

Есть варианты Золушки, с «изрядной порцией» каннибализма. Примечательно, что нигде кроме Греции и Кипра данный вариант сказки не был найден, однако в самой Греции известны многочисленные версии сказки. Эти сказки напоминают другие сказки типа ATU 510A, а также содержат схожие мотивы ATU 511 «Одноглазка, Двуглазка и Трехглазка», в которых волшебный помощник (животное), сварен мачехой (матерью), и Золушка отказывается есть мясо, собирает и почитает кости любимого животного. В греческих сказках нет помощника-животного, которое обычно интерпретируется как душа матери или реинкарнированная мать: сказка останавливается на самой матери. Примечательно, что сестры представлены главными злодеями, тогда как в большинстве сказок типа ATU 510A и ATU 511 мать или мачеха представлены главными злодеями, а сестры просто подхалимы.

В сказке «Три сестры» из Кассаби (Греция), три сестры договорились – чья нитка порвется, того и съедят. Первой порвала нить мать, но они решили пожалеть ее за то, что та носила их в утробе. Во второй раз снова порвалась нитка матери, сестры

опять пожалели ее за то, что она кормила их грудью, но когда нитка матери порвалась в третий раз, две старшие сестры ее убили, зарезали на куски, сварили и съели. Младшая сестра не присоединилась к «трапезе» сестер. Она собрала кости, положила их в глиняную посуду и кадила ладаном 40 дней (The Three Sisters, N 7, Cinderella Tales From Around the World, 2012).

В другом варианте сказки из Загоры (Греция), сестры договариваются, что если веретено матери упадет в третий раз, то она превратится в корову и они зарежут ее. Мать успела предупредить младшую сестру, чтобы та не ела мясо, собрала кости, захоронила их и кадила ладаном каждый вечер. К Пасхе она выкопала кости, а там оказались золото и драгоценные камни (N10 Saddleslut, Cinderella Tales From Around the World, 2012).

Подобный сюжет был найден также на Кипре. В сборнике «Сказки Золушки со всего мира» можно найти 4 варианта каннибалистической Золушки из Греции и Кипра.

В португальской сказке «Лошадиная шкура» из сборника Анне Хейнер также представлена каннибалистическая история, однако отличается данный сюжет от греческих сказок тем, что здесь сестры идут на самопожертвование, и одна за другой предлагают себя на съедение, ради спасения остальных сестер. Злой отец для исполнения желания невесты, обманом запирает трех дочерей в отдаленной башне и забывает о них. После того, как две старшие сестры уже съедены и младшая сестра остается одна, она пытается найти выход из заточенного замка и сюжет сказки продолжает традиционный сюжет по ATU 510B (Horse-Skin, N47, Cinderella Tales From Around the World, 2012).

Следующая сказка с «несчастливой» концовкой, это сказка «Две принцессы» из Дании. Сюжет во многом походит на традиционный сюжет Золушки Шарля Перро. Данный вариант был записан в 1825 году, и есть предположение, что версия Перро повлияла на него. Здесь присутствует мотив волшебного помощника, который появляется тогда, когда отец и старшая дочь не берут на празднество младшую сестру. Девушке помогает волшебный помощник – маленький человечек, который исполняет любое желание девушки. Однако помощник ставит условие: она должна возвратиться до полуночи. На третий день девушка забывает об обещании, роскошные подарки пропадают. Героиня возвращается домой и продолжает свои дни в горести, как обычная служанка на кухне у своего отца (The Two Princesses, N 92, Cinderella Tales From Around the World, 2012). Основным отличием данной сказки является отсутствие образа мачехи и падчерицы, родной отец девушки оставляет ее на кухне и уходит на празднество со старшей дочерью. Хотя здесь отсутствует мотив жестокости, все равно этот вариант считается «несчастливым» поскольку героиня в конце сказки наказана.

Следующая сказка с несчастливой концовкой, пожалуй, самая страшная. Это сказка из Италии «La Maestra e la Figliastra». Учительница просит героиню уговорить отца жениться на ней. После женитьбы она начинает плохо относится к героине, уговаривает мужа увести ее в лес и остановить ее там одну. Героиня оставлена в лесу одна и ее пожирают дикие звери (N 308, La Maestra e la Figliastra, Cinderella: 345 Variants by M.R.Cox, 1893).

Мотив убийства детьми родителей встречается в народной традиции довольно часто. Иногда это просто сваливается на них, а иногда и действительно совершается детьми. Так, в итальянской сказке по сюжету *брат и сестра* «La Mala Matrè», брат и сестра убивают мать по совету учительницы, и уговаривают отца жениться на

учительнице. Эта сказка, так же как и Золушка Базиле, записана на севере Италии и предполагается, что все эти сказки послужили моделью друг для друга (Bettelheim 1991: 244).

Подробнее остановимся на варианте Золушки Джанбаттисты Базиле, который считается одним из первых литературных вариантов. Первым сборником сказок в Европе принято считать «Сказку всех сказок» (1634–1636) Джанбаттисты Базиле (1575–1632). В дальнейшем его сборник стал известен как «Пентамерон» – сюда вошли народные сказки и средневековые легенды. Сборник состоит из 50 сказок, рассказанных за пять дней. Фактически, это литературная обработка итальянских народных сказок.

Усложненный и высокопарный стиль сборника свидетельствует о том, что сборник не детский. В сборнике Базиле Золушка – шестая по счету сказка первого дня и называется она «Кошка Золушка» (The Cat Cinderella) героиня зовется Ла Гатта Ченерентола (La Gatta Cenerentola), т.е. «Кошка золы» или «Кошка из золы».

Сборник был переведен на немецкий язык в 1846 с предисловием от Якова Гримма. Братья Гримм знали о сборнике Базиле намного раньше и были поражены когда выяснили, что такое большое количество «их немецких» сказок Kinder und Hausmarchen-а были известны в Неаполе еще 2 века тому назад (Dundes 1988: 3). В тексте очевиден индивидуальный стиль Базиле – местные идиомы, грубые метафоры и причудливые сравнения (Будур 2005: 312).

Базиле написал сказку за 61 год до Перро. Базилевская Золушка примечательна как убийца, она коварна и вероломна. Сговорившись с няней, девушка крышкой сундука сломала мачехе шею, затем она уговорила отца жениться на няне. Няня стала ненавидеть героиню, привела во дворец своих шестерых дочерей, которые, тоже, естественно, ее ненавидели. Все уходят на праздник, и не берут с собой Зезоллу. Волшебный помощник – фея из дерева, помогает героине поехать на праздник. Три дня подряд ей удается скрыться незамеченной, на третий день в спешке она роняет пианеллу – похожую на ходулю галошу с подошвой из пробки (именно такую обувь носили женщины Неаполя времен Ренессанса). Но принц влюблен в нее и приглашая всех девиц королевства на праздник, и примеряя обувь наконец находит ее. Сказка заканчивается моралью, что свойственно всем сказкам сборника Базиле – *Безумен тот, кто противится звездам* (Zipes 2001: 449).

Мотив убийства совершенного ребенком всегда был в центре психоаналитических исследований. По мнению Беттельгейма, временная деградация настолько недостаточный и необъяснимый предлог, чтобы совершать убийство, что нужно искать другие объяснения, тем более, что таким образом героиня не пытается отомстить за унижения, которые ей еще предстоят испытать (Bettelheim 1991: 244).

В этой сказке ничего не говорится о родной матери Зезоллы, что свойственно сказкам данного цикла. Фактически здесь происходит дупликация мачех – одна мачеха заменяется другой, кроме того фея из пальмового дерева, а не дух родной матери помогает ей встретится с принцем, как во многих версиях сказки. Беттельгейм считает возможным идентификацию родной матери и первой мачехи героини в разные периоды развития сказки, а убийство и замену больше эдиповой фантазией, чем реальностью (Bettelheim 1991: 245). Этим он объясняет тот факт, что Зезолла не наказывается за преступления которые нереальны, а выдуманы. С точки зрения психоанализа, ее отношение к сестрам тоже может быть результатом ее фантазий в период эдиповых желаний. Тогда, когда Зезолла вырастает из этого возраста и

готова иметь снова хорошие отношения с матерью, мать возвращается в форме феи в финиковом дереве и помогает дочери обрести счастье с принцем – неэдиповым субъектом (Bettelheim 1991: 245).

По сравнению с другими Золушками, Золушка Базиле довольно активна, и за ней приписывается ряд решающих действий для решения своей судьбы. Она убивает мачеху, задерживает судно отца до тех пор, пока отец не выполняет ее желание. Сама решает, что ей следует пойти на праздник.

Анализируя проявления жестокости в сказках К.П. Эстес считает, что жестокие эпизоды и ужасные концовки в сказках характерны в тех случаях, когда попытка духовного героя осуществить задуманное терпит крах (Estes 1996: 219). Жестокий мотив – древний способ заставить эмоциональное «Я» обратить внимание на очень серьезное послание (Estes 1996: 219).

Золушка в армянской народной традиции

Повествовательная парадигма Золушки в армянской народной традиции довольно широка. Сказки под номерами ATU 510A+511A по системе классификации Aapне–Томпсона рассматриваются как сказки из цикла Золушка. В армянской народной традиции существует 9 вариантов сказки.

Всесказкиуказанногоциклаизданывакадемическихцелях Академиейнаук Армении и являются оригинальными текстами в диалектах, собранными фольклористами–исследователями.

Алвард Дживанян исследовала риторику данных сказок в труде «Риторические трансформации в волшебных сказках» (2007) где исследуются синтагматические и парадигматические трансформации стилистических тропов в указанных текстах.

Во многих вариантах присутствует мотив красной коровы – кормилицы, и именно в этом ракурсе данный цикл исследовала Тамар Айрапетян в статье «Красная корова как тотем–предок в армянских волшебных сказках» (см. Ոսկե Դիվան 2010).

Сюжет армянских вариантов во многом походит на традиционный сюжет Золушки, однако здесь отсутствует мотив волшебного подарка. В некоторых армянских вариантах мачеха преследует детей мужа или даже сына мужа. Трудное невыполнимое задание мачехи героиня выполняет с помощью наставлений коровы (часто красной) или старухи. Кости коровы-кормилицы одаривают девушку золотыми туфлями и свадебным платьем. При помощи потерянной туфельки принц находит девушку. Мачеха выдает свою дочь за героиню, а на голову героини высыпает золу и прячет ее в тоныр. Петух (ՀԺՀ XIV 1999: 204), кошка (ՀԺՀ VIII 1977: 76–77) помогают раскрыть заговор, зло наказывается.

Почти во всех вариантах мачеха задает невыполнимую работу героине. В «Сказке о быке Вардик» («Վարդիկ եզան հեքիաթը», ՀԺՀ h. VIII 1977: 72) и в «Сказке о падчерице» («Խորթ ախճըկանի հարյաթը», ՀԺՀ h. VI 1973: 46–48), мачеха заставляет героиню пасти быка, при этом прясть пряжу, прокормиться маленьким куском хлеба, тем же куском покормить собаку, а вечером вернуть домой весь кусок. В «Сказке о быке Вардик» на помощь приходит бык, который человеческим голосом сообщает героине, что у него в одном рогу мед, а в другом масло (ՀԺՀ h. VIII 1977: 72), так бык становится кормильцем героини. По мнению Т. Айрапетян, это ничто иное как культ-поклонение рогу праматери-кормилицы, покровительницы сирот, который распространен в армянском фольклоре (Айрапетян 2010: 18). В «Сказке о падчерице»

мотив кормящего рога отсутствует, но здесь корова не только дает героине молоко и мацони, но и прядет пряжу за нее (ՀԺՀ h. VI 1973: 48).

Во всех вариантах армянских сказок мачеха заставляет резать корову. В трех вариантах корова или старуха предупреждает героиню не пробовать мясо коровы, а кости собрать и закопать (ՀԺՀ h. III 1962:437, ՀԺՀ h. VIII 1977: 75, ՀԺՀ h. VIII 1977: 390), а в двух вариантах корова умна и не дает зарезать себя, и сама наказывает и отца и мачеху, по наставлению которой отец собирался ее резать. Примечательно, что протагонистом данных вариантов является юноша, а не девушка. Бык ухитряется наказать отца и мачеху, забирает мальчика и уносит прочь (Айрапетян 2010: 19). Почти во всех вариантах, где корову или быка режут, кости одаривают героиню золотыми туфлями и свадебным платьем, а в одном варианте, кости превращаются в золото и по наставлению коровы героиня их продает и живет в достатке всю оставшуюся жизнь (Айрапетян 2010: 20).

Среди армянских народных сказок из данного цикла хочется выделить сказку «Танджуман Хатум» (ՀԺՀ h. XIV 1999: 194). Семья бедствует, героиня голодает, отец, который не в силах прокормить семью, в смятении взывает к богу, чтоб мать превратилась в корову и прокормила семью. И трансформация происходит мгновенно, мать превращается в корову. Вскоре отец женится на другой (ՀԺՀ XIV 1999: 194). Что это – проявление имплицитного каннибализма, или архаичная форма проявления образа праматери–кормилицы – трактовать однозначно невозможно. Ясно одно, что данный мотив уходит своими корнями в глубокое прошлое и появление данного мотива в современных текстах доказывает многослойность и структурную и историческую сложность анализируемого сюжета.

Во всех текстах встречаются переплетения различных мотивов: мотив старой женщины покровительницы, мотив трансформации, разные невыполнимые задания.

Достойны внимания особые традиционные формулы армянских народных сказок, наказывающие зло. В «Сказке о быке Вардик» мачеха отправляет свою родную дочь пасти быка, та встречает старуху пещеры, которая за ее грубость и невоспитанность наказывает ее, заставляет ее подержать голову под черной водой и у нее на лбу вырастает ослиный хвост (ՀԺՀ h. VIII 1977: 74).

Традиционная концовка армянских сказок данного цикла жестоко наказывает провинившихся героинь. Мачеху и ее дочь привязывают к хвосту бешенных лошадей или мулов и выпускают в горы.

Золушка как «прецедентный текст»

Под «прецедентными текстами» вслед за Ю.Н. Карауловым мы понимаем «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» (Караулов 1987:218). Существует три способа бытования и обращения текста в прецедентный: когда текст в «первозданном» виде доходит до читателя или слушателя как прямой объект восприятия; когда текст предполагает трансформацию в иной вид искусства или его цитацию в статьях и т.п.; когда текст обретает семиотический характер – «обращение к оригиналу дается намеком, отсылкой, признаком, и тем самым в процесс коммуникации включается либо весь текст, либо соотносимые с ситуацией общения

или более крупным жизненным событием отдельные его фрагменты. В этом случае текст или значительный его фрагмент выступает как целостная единица обозначения» (Караулов 1987:217).

Заглавие или имя персонажа относятся к языковым средствам апеллирующим к инварианту прецедентного текста. Механизм актуализации прецедентного текста представлен следующим образом – либо со стороны своих эстетических (содержательных или формальных) характеристик, либо как источник определенных эмоциональных переживаний, либо как источник сходных ситуаций, либо как образец для подражания или антиобразец (Завьялова 2007: 28).

Некоторые элементы текста – характеристика определенного объекта или субъекта по внешности, по чертам характера или через прецедентную ситуацию, составляют набор признаков определяющих прецедентный текст или прецедентное имя. В качестве атрибутов прецедентного текста или имени могут выступать некоторые детали одежды или внешности по которым его можно «идентифицировать».

Так, К.В. Завьялова исследовала различные аспекты прецедентного текста Золушки в четырех лингвокультурах. Она определила тождество и различие связанное с национальной картиной мира в восприятии прецедентного текста в различных лингвокультурах (в русской, американской, испанской и венгерской) (Завьялова 2007).

Выделяются несколько основных функций апеллирующих в восприятии Золушки как прецедентного текста или имени: работать как Золушка (много работать); туфелька Золушки (как показатель изысканности и как дорогой аксессуар моды); Золушка – бедная девушка, которая вышла замуж за принца; Золушка – человек, судьба которого изменилась счастливым образом; чувствовать себя как Золушка на балу (почувствовать радость от получения желаемого), Золушка – девушка мечтательница; предметы названые именем Золушка (моющие, стирающие средства, магазины, журналы); Золушка, как плохо одетая бедная девушка; Золушка, как человек с которым плохо обращаются и которая занимает униженное положение по сравнению с другими членами коллектива; Золушка, девушка превратившаяся из невзрачного «гадкого утенка» в прекрасную красавицу (Завьялова 2007:100).

Туфелька Золушки

Туфелька героини – самый интертекстуальный атрибут оперирующий в данном цикле как символ и по которому возможна частичная интерпретация сказки.

Обувь занимает особое место в системе символов различных культур. Во многих культурах обувь является частью обряда, ритуала и даже оберега. Фольклорное мышление воспринимает обувь как символ, определяющий судьбу человека.

В сказочной традиции туфелька или башмак героини рассматривается как форма новой судьбы героя. Они имеют важное значение как в сказке Золушка, так и в других волшебных сказках: «Красные башмачки» и «Девочка со спичками» Х.-К. Андерсена, «Стоптанные туфельки» Братьев Гримм и др. Почти во всех указанных сюжетах они объединяются идентичной символьной интерпретацией и функцией. Новые туфли – знак перехода к новому статусу, новая, хрустальная или золотая обувь становится знаком социальной активности.

Сюжет «Красных башмачков» распространен в фольклорной традиции многих народов, и почти во всех вариантах на первый план выдвигается цвет обуви – красный. По мнению Эстес, красный цвет – цвет жизни и жертвы. Чтобы жить полной жизнью

(к чему стремилась героиня сказки), необходимы постоянные жертвы. Подвергая «Красные башмачки» психоаналитической интерпретации Эстес, считает, что проблема возникает тогда, когда из многочисленных жертв не рождается новая жизнь (Estes 1996: 222).

В социальном смысле башмаки это сигнал, отличающий одного человека от другого. Архетипическая символика обуви имеет древние корни, когда наличие обуви свидетельствовало о власти – правители носили ее, а рабы – нет. Зимой обувь – средство выживания. Обувь воспринимается как психологическая метафора: они защищают и оберегают то, на чем мы стоим – ноги. В архетипической символике ноги олицетворяют подвижность и свободу. В этом смысле иметь обувь для защиты ног – значит быть уверенным в своих убеждениях и иметь возможность действовать. Не имея «обуви» для души, женщина не способна справиться с внешними и внутренними обстоятельствами, требующими здравого смысла и осмотрительности (Estes 1996: 222).

Испытание башмака или любой другой обуви в сказке Золушка, может быть связано со старой брачной традицией, в которой жених снимает старую обувь невесты и меняет ее на новую. Однако данная гипотеза не может быть подтверждена или проверена, поскольку во многих культурах существуют разные брачные традиции связанные с обувью невесты (Zipes 2001: 444).

Сопоставление многочисленных версий сказки показывает, что туфли Золушки сделаны из самых разнообразных материалов: кожаная, золотая, серебряная, деревянная (Zipes 2001: 444). В шотландской версии Золушки под названием «*Rashie-Coat*» обувь из камыша, в средневековой французской сказке, которая считается прототипом сказки Перро, обувь Золушки описывается как *pantoufles de vair* — башмачки из беличьего меха. И конечно же знаменитый хрустальный башмачок Перро – самая желанная обувь для любой девушки.

Стекло, как известно, считалось символом прозрачной границы между двумя мирами, как магическое зеркало, создающее в «зазеркалье» отраженный мир (Карабегова 2012: 9). А хрусталь воспринимался как магический кристалл. В народных религиозных представлениях хрусталь и кварц играли важную роль. Хрусталю приписывались разные волшебные свойства, он имел особое место в обрядах посвящения (Пропп 1986: 78). Вспомним мотив хрустальной горы, куда «отправляются, чтобы получить власть над животными, власть над жизнью и смертью, над болезнью, над исцелением» (Пропп 1986: 188).

Однако некоторые ученые дают и другое объяснение хрустальной туфельки Перро. Так, по мнению Дж. Зайпса, вероятнее всего хрустальная туфелька ироническая шутка, поскольку если уронить хрустальный башмачок, он наверняка разобьется вдребезги (Zipes 2001: 444). Зайпс сравнивают хрупкий башмак Золушки с ее «нереальными» надеждами и женской наивностью (там же).

По мнению Зигмунда Фрейда нога представляет собой древний сексуальный символ, который описан в мифах, а туфля является символом женского гениталия (Фрейд http://www.svob.narod.ru/analis/trioch.htm).

По мнению Л. Абрамяна, туфля может связываться с лоном, поскольку она способна принимать, поглощать. «Мы говорим по-армянски оскорбительное «калоша шлюхи» – ведь калошу, принадлежащую шлюхе, всякий может использовать. А в перечне необычных рождений, служащим подтверждением чудесного рождения Гаргантюа, Рабле упоминает Крокмуша, родившегося из туфли кормилицы» (Абрамян 2005: 34).

Любой текст имеет несколько интерпретаций. Как отмечает Р. Барт, множественность осуществляемых смыслов есть не просто допустимая, но неустранимая характеристика текста (Барт 1994: 417–419). При анализе фольклорных текстов можно с уверенностью сказать: то, что в одной культуре является традицией, перенимаясь другой культурой может стать просто приемом повествования, или простым атрибутом фабулы.

Фемининное в Золушке

Традиционно феминности приписывались такие черты, как пассивность, отзывчивость, мягкость, поглощенность материнством, заботливость, эмоциональность, точнее, характерные формы поведения, ожидаемые от женщины, позиция, присущая женщине по природе (Джери 1999: 386–387).

В западном мире женщинам не хватает образов, которые могут определить их индивидуальность (Von Franz 1993: 1). Этот поиск мотивирован некой дезориентацией и глубокой неуверенностью в современной женщине. Фон Франц приводит точку зрения Юнга, который считает, что, такая неуверенность связана с тем, что женщины не имеют метафизического отображения в образе христианского бога. Образ Святой Девы Марии, как архетипическое отражение фемининности, восполняет в некоторой степени этот изъян, но данный архетипический образ неполный, так как он включает только божественный возвышенный аспект фемининности и не выражает целостных фемининных принципов. Фемининные образы в сказках, по мнению Фон Франц, восполняют эти недостатки. Сказки отображают креативные фантазии сельских и менее образованных слоев населения. У них есть большое преимущество быть наивными (не «литературными») и отображать коллективное мышление, в результате чего архетипический материал представляется без личных индивидуальных проблем (Von Franz 1993:1).

Женщины больше чем мужчины склонны идентифицировать себя и оставаться в архаичной форме. По мнению многих исследователей (Пропп, Люти), персонаж народной сказки – тип, а не индивидуально–психологически оформленный герой. А. Дживанян рассматривает персонаж сказки, как архетип – первооснова человеческого воображения, вокруг которого формируются легенды и религии (Ջիվանյան 2008: 73).

Сказка «Золушка» часто подвергалась феминистической интерпретации. Отношение между героиней и сестрами, родными или сводными, или же с матерью или мачехой всегда были любимыми темами для женщин. И не удивительно, что все фундаментальные исследования Золушки были проведены женщинами–фольклористами.

Вообще, главные персонажи в сказках представляют коллективное сознание. Фатальная перемена в сказке «Золушка» Братьев Гримм для героини происходит тогда, когда родная мать заменяется мачехой. Отец не играет большой роли, он не хороший, не плохой, появляется только в начале, когда проблема еще не ясна. Он создает проблему и не участвует в ее решении. Вся драма происходит в женской сфере. Родная мать внезапно умирает, и поскольку у нее нет ни имени ни титула, можно предположить, что она представляет средний женский тип, который часто встречается в деревне (von Franz 1993: 166). И хотя после смерти позитивной фигуры матери нормальная жизнь героини рушится, но согласно общему мотиву, с ней остается что-то сверхъестественное и непостижимое – дух матери, который помогает девушке.

Как считает фон Франс, когда умирает мать Золушки – символически это означает, что дочка не может больше идентифицироваться с ней, хотя необходимые позитивные отношения остаются. Так, фактически смерть матери это начало процесса индивидуализации дочери (von Franz 1993: 167). Дочь сталкивается лицом к лицу с проблемой найти свою фемининность в собственном проявлении, что подразумевает преодоление всех трудностей. Архаичная идентификация мать –дочь в этой сказке разрушена. Хотя это большая проблема для девушки, с точки зрения фемининной психологии, однако это очень важное проявление в деле индивидуализации личности героини.

Сказка – универсальный текст, который легко адаптируется, трансформируется и приспосабливается. Можно предположить, что сказка стала достоянием детской литературы, так как это эффективное средство для получения представлений о человеческих отношениях, природе, добре и зле, материнстве, отзывчивости и фемининности с которыми ребенок подсознательно знакомится при помощи волшебных сказок. Сказка помогает не только формировать отношение к жизни в целом, но и является превосходным средством для коррекции детских переживаний.

Потенциал сказок безграничен, как и безгранично их многообразие. Целостный образ Золушки настолько содержательный, что на основе этого создаются и представляются различные идеалы, в том числе и женские, материнские, к которым необходимо привлекать внимание детей с самого раннего возраста.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамян, Левон (2005). *Беседы у дерева.* Москва: Языки славянской культуры.

Барт, Р. (1994). *Избранные работы*: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс.

Будур, Наталья (2005) (сост. и общ. редакция). Сказочная энциклопедия. Москва: Олма–Пресс.

Герстнер, Герман (1980). *Братья Гримм.* Серия «Жизнь замечательных людей». Москва: Молодая гвардия.

Дандес А. (2003). *Фольклор: семиотика и/или психоанализ.* Сборник статей. Москва: Восточная литература РАН.

Джери, Дэвид и Джулия (1999). *Большой толковый социологический словарь* (Collins). Том 2 (П–Я): пер. с англ. Москва: Вече, АСТ.

Завьялова К.В. (2007). *Функционирование прецедентного текста и прецедентного имени: сказка Золушка в русской, американской, испанской и венгерской лингвокультурах.* Диссертация на соискание уч. ст. к.ф.н. Москва: МГУ.

Карабегова, Елена (2012). Мотивы оптики и стекла в сказках Э.Т.А.Гофмана и особенности их перевода на Русский язык.// *тезисы конференции*, 3–4 апреля, Ереван, Музей О.Туманяна.

Караулов Ю.Н. (1987). *Русский язык и языковая личность.* Москва: Наука.

Пропп В.Я. (1986). *Исторические корни волшебной сказки.* Ленинград: издательство ЛГУ.

Путилов Б.Н. (1976). *Методология сравнительно–исторического изучения фольклора.* Ленинград: Наука.

Товмасян, Лусине (2013). *Интертекстуальность как призма изучения сказочного нарратива (на материале сказок Л. Кэрролла)*, диссертация на соиск...... к.ф.н. Ереван, ЕГУ.

Фрейд, Зигмунд. *Три очерка по теории сексуальности* http://www.svob.narod.ru/analis/trioch_sourse.htm

Bettelheim, Bruno (1991). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* London: Penguin books.

Cox, Marian Roalfe (1893). *Cinderella 345 Variants.* London: David Nutt. http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/variants/308.html

Dundes, Alan (ed.) (1988). *Cinderella: a Casebook.* London: University of Wisconsin Press.

Estes, Clarissa Pinkola (1996) *Women Who Run With the Wolves.* London: Reader.

Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore (1950). New York: Funk and Wagnalls.

Heiner, Heidi Anne (2012). *Cinderella Tales From Around the World.* SurLaLune Press.

Jivanyan, Alvard (2007). *Rhetorical Transformations in Fairy Tales.* Yerevan: Zangak-97.

Uther, Hans-Jörg (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography,* part I. FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Von Franz, Marie-Louise (1993). *The Feminine in Fairy Tales.* Boston and London: Shambala.

Zipes, Jack (ed. and selected) (2001). *The Great Fairy Tale Tradition from Straparola and Bazile to the Brothers Grimm.* New York, London: W.W. Norton and Company.

Հայրապետյան Թամար (2010). Կարմիր կովն իբրև տոտեմ-նախնի հայկական հրաշապատում հեքիաթներում // *Ոսկե Դիվան*, պրակ 2: Երևան, Հովհաննես Թումանյանի Թանգարան:

ՀԺՀ h. III (1962), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀԺՀ h. VI (1973), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀԺՀ h. VIII (1977), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ:

ՀԺՀ h. XIV (1999), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ:

Ջիվանյան Ա.Հ. (2008), *Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համապատկերում:* Ատենախոսություն բ.գ.դ. գիտական աստիճանի հայցման, Երևան:

Гоар Меликян

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЮЖЕТНО-МОТИВНЫХ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА»

Резюме

В мировой сказочной традиции «Золушка» одна их самых популярных и любимых сказок. Наверное, нет такой культуры, в устной традиции которой, не было хоть одного варианта «Золушки». С начала 19 века многие фольклористы пытались изучить генезис сказки, найти исходную сказку, однако данные были противоречивыми и не увенчались успехом. Исследование вариантов одного цикла может представить различные модификации понятийной картины мира у разных народов. Мотивно-сюжетный анализ сказок разных народов показывает уникальную способность сказки адаптироваться и манипулировать устойчивыми элементами и мотивами, а также помогает выявить национальные особенности сказки.

Ключевые слова: *сказка, Золушка, генезис сказки, прецедентный текст, мотив, сюжет, устойчивые элементы сказки, образ мачехи, интерпретация, фемининность.*

Գոհար Մելիքյան

«ՄՈԽՐՈՏԸ» ՇԱՐՔԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԴԻՊԱՇԱՐԱՅԻՆ ԵՎ ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ԲՆՈՒԹԱԳՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ամփոփում

Հեքիաթագիտության մեջ «Մոխրոտն» ամենաուսումնասիրված տեքստերից է: Թերևս չի գտնվի ազգ կամ մշակույթ, որի բանավոր ավանդույթում չլինի «Մոխրոտին» համարժեք մի պատում: XIX դարից սկսած բանագետները փորձում են գտնել պատմության աղբյուր տարբերակը, որն այնուհետև սփռվել է աշխարհով մեկ: Այս ջանքերը սակայն հաջողությամբ չպսակվեցին: Հոդվածում քննվում են «Մոխրոտը» շարքի հեքիաթների դիպաշարային, սյուժետային, թեմատիկ առանձնահատկությունները: Տարբերակների զուգադրական մեկնությունը բացահայտում է հեքիաթների ազգային առանձնահատկությունները, ինչպես նաև հրաշապատում հեքիաթի տեքստի ամենակարևոր հատկություններից մեկը՝ բազմաթիվ կայուն և ոչ կայուն դիպաշարային տարրերի փոխակերպումը:

Բանալի բառեր՝ *հրաշապատում հեքիաթ, Մոխրոտ, ծագումնաբանություն, նախադեպային տեքստ, դիպաշար, սյուժե, կայուն տարրեր, խորթ մոր կերպար, մեկնություն, կանացի բնույթ:*

Gohar Melikyan

ON PLOT AND MOTIF VARIANTS OF *CINDERELLA* TALES

Summary

In the fairy tale tradition Cinderella holds a unique place: variants of the tale can be found in the oral tradition of almost every culture. From the beginning of the 19th century folklorists have been trying to study the genesis of the tale, its *uhrtext.* Their numerous theories, however, were, rather contradictory and had little success. Analysis of various tellings of Cinderella reveals different modifications of a series of constant text elements. Plot and motif interpretations prove the major quality of the fairy tale narrative, its transformability.

Key words: *fairy tale, Cinderella cycle, genesis of the tale, precedential text, motif, plot, slipper, stepmother character, constant elements, interpretation, femininity.*

Ալվարդ Ջիվանյան

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ՈՐՊԵՍ ՏԵՔՍՏ

Թարգմանական հեքիաթը ***միջմշակութային*** տեքստ է: Ասվածը ճիշտ է հատկապես միջնորդավորված թարգմանությունների վերաբերյալ, որոնք թարգմանական հեքիաթի դաշտում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում:

Թարգմանության պատմության մեջ միջնորդավորված թարգմանությունը թերագնահատված դաշտ է այն հիմնավորումով, որ միջնորդավորված թարգմանությունն իր բնույթով չի համարվում բնագիր տեքստի ճշգրիտ համարժեքը: Եվ եթե թարգմանությունը բնագրի հնարավոր մեկնություն է, ապա միջնորդավորված թարգանությունն արդեն ածանցյալ մեկնություն է, գրական պրոդուկտ, որ միջանկյալ դիրք է գրավում համարժեք թարգմանության և փոխադրության միջև: Այսպիսով, թարգմանաբանության տեսանկյունից միջնորդավորված թարգմանությունը մշակույթների մերձեցման անցանկալի ուղի է:

Սակայն սխալ է թերագնահատել միջնորդավորված թարգմանությունների կարևորությունը մանկական գրականության պատմության ու մշակութաբանության տեսանկյունից: Որպես միջմշակութային հաղորդակցության ձև՝ միջնորդավորված թարգմանությունն առավել հետաքրքիր և բազմաշերտ առնչություն է, քան ուղղակի թարգմանական մեկնությունը, քանի որ ենթադրում է բնագիր, միջնորդ լեզու և թիրախ լեզու կողմերի յուրատիպ հարաբերություն:

Միջնորդավորված թարգմանությունը սովորաբար նախորդում է անմիջական թարգմանությանը՝ վկայելով այն մասին, որ ընթերցողի, մասնավորապես մանուկ ընթերցողի, համար հաճախ առավել էական է գեղարվեստական երկի իրազեկությունը, քան թարգմանության համարժեքության աստիճանը բնագրին:

Եվ եթե թարգմանաբանության դաշտում միջնորդավորված թարգմանությունը ստորակարգված է ուղիղ թարգմանությանը, ապա միջմշակութային ուսումնասիրության համատեքստում միջնորդավորված թարգմանությունն առանցքային դեր է կատարում տարբեր, հաճախ հեռավոր, մշակույթների մերձեցման խնդրում:

Հեքիաթի պարագայում միջնորդավորված թարգմանությունը բացառիկ հնարավորություն է ստեղծում երևակայականի բնույթի առավել խոր ընկալման համար: Ուստի անհրաժեշտ է վերանայել միջնորդավորված թարգմանության կարգավիճակը գոնե հեքիաթի թարգմանության տիրույթում, մանավանդ, որ հեքիաթի թարգմանության և հրատարակման պատմության մեջ միջնորդավորված թարգմանությունն ավելի շուտ կանոն է, քան բացառություն: Այսպես, «Հազար ու մեկ գիշերն» առաջին անգամ անգլերեն և ռուսերեն է թարգմանվել Անտուան Գալանի ֆրանսերեն տարբերակից (Galland 1704–1714): Արևելյան հեքիաթների ֆրանսերեն այս թարգմանությունն անգնահատելի դեր խաղաց եվրոպական գրական հեքիաթի կայացման և զարգացման հարցում:

Մինչ բնագրից արված անմիջական թարգմանությունների հայտնվելը, հայկական հեքիաթին անգլալեզու ընթերցողը ծանոթացել է Էնդրյու Լենգի՝ Ֆրեդերիկ

Մակլերի ֆրանսերեն թարգմանություններից արված փոխադրությունների շնորհիվ (Macler 1905):

Չնայած Գրիմների գերմաներեն–հայերեն մի շարք թարգմանությունների առկայությանը, Հովհաննես Թումանյանի՝ ռուսերենից արված Գրիմ եղբայրների թարգմանությունը մնում է ամենաընթերցվողը՝ Թումանյան հեքիաթագրի անգերազանցելի պատմողական արվեստի և նրա թարգմանական փիլիսոփայության շնորհիվ:

Գրիմ եղբայրների հայերեն միջնորդավորված թարգմանությունների ցանկն ընդգրկում է գերմաներեն–ռուսերեն–հայերեն, գերմաներեն–ֆրանսերեն–հայերեն, անգամ գերմաներեն–ֆրանսերեն–ռուսերեն–հայերեն թարգմանություններ, փոխադրություններ և վերապատումներ: Իսկ եթե համաձայնենք, որ որոշ վաղ ֆրանսիական թարգմանություններ հիմնված են, ըստ տեսաբանների, անգլերեն տարբերակների վրա, կունենանք բարդ, բայց ինքնատիպ գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն թարգմանական շղթա:

Հաշվի առնելով, որ Գրիմների մի շարք հեքիաթներ սերում են ֆրանսիական ակունքներից՝ օրինակ Շարլ Պերրոյի ժողովածուից, թարգմանական շղթային կարող ենք ավելացնել ևս մեկ օղակ՝ ստանալով ֆրանսերեն → գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն զարմանալի թարգմանական ընթացք:

Հիշատակենք մի հետաքրքիր հրատարակություն՝ Գրիմ եղբայրների հեքիաթների՝ Արմեն Դարյանի արևմտահայերեն փոխադրությունները Հովհ. Թումանյանի համանուն թարգմանությունների հիման վրա, և հնարավոր կլինի խոսել գերմաներեն → ռուսերեն → արևելահայերեն → արևմտահայերեն թարգմանական կամ փոխադրական, հաջորդականության մասին (Գրիմ եղբայրներ 1997): Նման մոտեցման դեպքում, հետազոտողի ուշադրության կենտրոնում ոչ թե թարգմանության որակն ու համարժեքության աստիճանն է, այլ հեքիաթի բնագիր տեքստի փոխակերպման ներուժը:

Թարգմանական հեքիաթը՝ միջնորդավորված թարգմանական հեքիաթն առավել ևս, ***համահեղինակային*** տեքստ է: Վերը բերված թարգմանական շղթաներում գործ ունենք երկուսից–հինգ թարգմանիչ հեղինակների հետ: Իր այս առանձնահատկությամբ թարգմանական հեքիաթը բավականին մոտ է բանահյուսական հեքիաթին:

Թարգմանական հեքիաթն առանձնանում է ***եռաքայլային կախվածությամբ***՝ առաջին հերթին բանահյուսական հեքիաթից: Թարգմանական տեքստն անկախ թարգմանչի անձից և անհատական ոճից, ենթարկվում է թիրախ մշակույթի ազգային հեքիաթի պոետիկային, որն ազդում է հեքիաթի թարգմանության վրա ամենատարբեր՝ հեքիաթի ընտրության, վերնագրային, անձնանվանական, բանաձևային, ոճահնարային մակարդակներում:

Ազգային հեքիաթի ազդեցությունը նկատելի է հատկապես անձնանունների և համանուն վերնագրերի թարգմանության մակարդակում: Այսպես, Գրիմ եղբայրների ***Schneeweischen und Rosenrot*** հեքիաթը Թումանյանը թարգմանում է «Լուսերես և Վարդերես»: Վերնագրի թարգմանության մեջ կան ակնհայտ փոփոխություններ. հերոսուհու ձյան նման սպիտակ դեմքը դառնում է լույսի պես պայծառ: Հնարավոր է նման փոփոխությունը կատարվում է «Լուսերեսիկը»

ժողովրդական հեքիաթի ազդեցությամբ, որը «պարտադրում» է դեմքի սպիտակությունն արտահայտող անձնանունների ստեղծման ազգային կաղապար:

Թարգմանական հեքիաթն ինչ-որ չափով ***կախված է նաև թիրախ մշակույթում*** արդեն ձևավորված գրական հեքիաթի ավանդույթներից: Գրիմ եղբայրների ֆրանսերեն թարգմանությունների վրա ազդող լուրջ գործոն է Պերրոյի հանրահայտ հեքիաթների փաստը: Շատ թարգմանիչներ դժվարանում են հաղթահարել գրական այս երկերի տեքստային «բռնությունը»:

Միջնորդավորված թարգմանությունների դեպքում թարգմանական հեքիաթի տեքստը ***կախված է նաև դոնոր մշակույթից***: Գրիմների *Schnewittchen* հեքիաթն ունի հինգից ավելի հայերեն թարգմանություն: «Ձյունանույշը» տարբերակում Գրիմների՝ ձյան նման սպիտակ հողեղեն կերպարը վերածվում է ձյան ոգու՝ ձյունանույշի, որը գերմաներեն *Schnewittchen-ի* ոչ ճշգրիտ, թեև հաջողված, թարգմանությունն է և ակնհայտորեն ստեղծվել է ռուսական մշակույթի ազդեցությամբ:

Թարգմանական հեքիաթի տեքստը կարող է ***հետադարձ ազդեցություն ունենալ թիրախ մշակույթի բանահյուսական հեքիաթի*** վրա: Հայտնի է, որ հեղինակային հեքիաթը կարող է հանդես է գալ որպես բանահյուսական հեքիաթի աղբյուր: Սնվելով ժողովրդական պատումից՝ հեղինակային հեքիաթն իր հերթին որոշակի ազդեցություն է թողնում բանահյուսական նյութի վրա, իսկ թարգմանական հեքիաթը հեղինակային հեքիաթի մասնավոր դրսևորումն է: Ավելին, իրական տեքստերի հետ աշխատելիս՝ միշտ չէ որ կարելի է փաստել որևէ պատումի բացառապես բանահյուսական ծագումը (Bottigheimer 2002: 6, 7): Վլ. Պրոպը վկայում էր, որ ռուս հեքիաթասացների միջավայրում կան «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի ժողովրդական տարբերակներ, թեև այս դիպաշարը բնորոշ չի եղել ռուսական բանահյուսական հեքիաթանյութին (Азадовский 1936):

Թարգմանական հեքիաթի տեքստը կարող է ազդեցություն ունենալ նաև թիրախ մշակույթի հեղինակային հեքիաթի վրա: Շատ գրականագետների պնդմամբ Ա.Պուշկինի «Քնած դշխուհին և յոթ քաջերը» (1833թ.) հեքիաթը գրվել է բանահյուսական հեքիաթի հիմքի վրա: Իսկ ըստ Մ. Ազադովսկու համոզիչ փաստարկների՝ այս հեքիաթը, ինչպես նաև «Հեքիաթ ձկնորսի և ձկնիկի մասին» (1833թ.) տեքստը գրվել են Գրիմների ֆրանսերեն թարգմանության ազդեցությամբ: Ազադովսկին մասնավորապես նշում է Պուշկինի գրադարանում Գրիմ եղբայրների 1824թ. ֆրանսերեն հրատարակության՝ *Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants* փաստը (Grimm 1824): Չէր բացառվում նաև գերմաներեն բնագրից օգտվելը: Ա. Պուշկինը գերմաներեն չգիտեր, սակայն գերմաներենին տիրապետում էր նրա մտերիմ բարեկամը՝ Վասիլի Ժուկովսկին (Азадовский 1936):

Թարգմանական հեքիաթը իմաստային տեսանկյունից առանձնահատուկ՝ բնագրից անխուսափելիորեն տարբեր և նորեկ իմաստներով օժտված տեքստ է: Թարգմանությունը գրեթե միշտ խոցելի տեքստ է, քանի որ բնագրից թիրախ լեզու անցումը ենթադրում է իմաստի անխուսափելի կորուստ: Սակայն թարգմանական հեքիաթը, ինչպես և ցանկացած տեքստ, օժտված է որոշակի լեզվական ինքնավարությամբ և կարող է իմաստներ սերել անգամ թարգմանչի իրազեկությունից անկախ: Նոր ձեռք բերված իմաստը հանդես է գալիս որպես բնագրի իմաստային կորստի «քողարկման», փոխհատուցման միջոց:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Կրիմ եղբայրներ (1997), *Մանկական հեքիաթներ*, Լոս Անճելըս, Շիրակ:

Ջիվանյան, Ա. (2010), *Ֆրանսիական մանկական գրականությունը տասներկու միջնորդավորված հայերեն թարգմանություններում* // համանուն ցուցահանդեսի բուկլետ, Հովհ. Թումանյանի թանգարան:

Bottigheimer, Ruth (2002). *Fairy Godfather. Straparola, Venice and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Grimm, J. et W. (1824). *Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants.* Paris: Auguste Boulland.

Macler, Frederic (1905). *Contes Arméniens.* Paris: Ernest Leroux.

Азадовский, М. К. (1936). Источники сказок Пушкина. // *Временник пушкинской комиссии.* М.:, Л.: изд.-во АН СССР, вып. 1, 134-163.

Ալվարդ Ջիվանյան

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԸ ՈՐՊԵՍ ՏԵՔՍՏ

Ամփոփում

Թարգմանական հեքիաթը միջմշակութային տեքստ է: Ասվածը ճիշտ է հատկապես միջնորդավորված թարգմանության վերաբերյալ: Հեքիաթի հրատարակման պատմության մեջ միջնորդավորված թարգմանությունն ավելի շուտ կանոն է, քան բացառություն: Այսպիսով, հնարավոր է վերանայել միջնորդավորված թարգմանության կարգավիճակը գոնե հեքիաթի թարգմանության տիրույթում: Գրիմ եղբայրների՝ հայերեն տարբերակների ցանկն ընդգրկում է գերմաներեն-ֆրանսերեն-հայերեն, գերմաներեն-ռուսերեն-հայերեն թարգմանություններ, փոխադրություններ և վերապատումներ: Իսկ եթե համաձայնենք, որ որոշ վաղ ֆրանսիական թարգմանություններ հիմնված են անգլերեն տարբերակների վրա, կունենանք բարդ, բայց յուրատիպ գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն մի զարմանալի թարգմանական շղթա: Նման մոտեցման դեպքում, թարգմանության որակն ու համարժեքության աստիճանը չէ, որ կարևորվում է, այլ հեքիաթի բնագիր տեքստի փոխակերպման ներուժը:

Բանալի բառեր՝ *միջմշակութային տեքստ, միջնորդավորված թարգմանություն, թարգմանական շղթա, համարժեքության աստիճան, աղբյուր տեքստ, փոխակերպում, թարգմանական տարբերակներ, վաղ թարգմանություն, թարգմանական մեկնություն, հրատարակման պատմություն:*

Алвард Дживанян

ПЕРЕВОДНАЯ СКАЗКА КАК ТЕКСТ

Резюме

Переводная сказка является межкультурным текстом, что особенно явно ощущается в случае опосредованного перевода. В истории публикации сказки опосредованный перевод — скорее правило, чем исключение, и соответственно статус опосредованного перевода в контексте изучения сказки следует пересмотреть. Список переводов сказок Братьев Гримм на армянский язык включает немецко-армянские, немецко-французско-армянские, немецко-русско-армянские интерпретации. А если учесть, что некоторые французские переводы основаны на первое английское издание Гриммов, то получается уникальная последовательность: немецко-английско-французско-русско-армянский. При таком подходе в центре внимания исследователя не качество перевода и его эквивалентность оригиналу, а трансформируемость исходного материала как уникальное свойство сказочного текста.

Ключевые слова: *межкультурный текст, опосредованный перевод, последовательность переводов, степень эквивалентности, исходный текст, трансформация, переводные варианты, ранние переводы, интерпретация, история публикации.*

Alvard Jivanyan

THE TRANSLATED TALE AS A TEXT

Summary

The translated text is a cross-cultural text and this is true of mediated translations in the first place. The history of fairy tale publishing is rich in indirect translations, and we can reconsider the status of mediated translation at least in the field of fairy tale studies. The list of mediated translations of the Grimms into Armenian includes German-French-Armenian, German-Russian-Armenian, and even German-French-Russian-Armenian interpretations, adaptations and retellings. In case we accept that some French translations were based on English renderings we will deal with a unique German-English-French-Russian-Armenian translation sequence. It is not the quality of the translation or its fidelity to the original we are interested in but the potential of the source text to modify.

Key words: *cross-cultural text, mediated translation, translation sequence, degree of equivalence, source text, transformation, translated version, early translations, interpretation, history of publication.*

Եվա Զաքարյան

ԵՂՆԻԿ ԱՂՋԿԱ ՄՈՏԻՎԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հայոց պատկերավոր մտածողության մեջ մարդկանց բնութագրելիս հաճախ
են գործածվում կենդանական աշխարհի տարբեր ներկայացուցիչների հետ
համեմատությունները: Երիտասարդ գեղանի աղջիկների արտաքինը համեմատ-
վում է եղնիկի հետ, և դրա համար նկատի է առնվում աղջկա գեղեցկությունը,
բարձր հասակը, ճկուն և բարեկազմ մարմինը, վայելչագեղ քայլվածքը: Այս
երևույթի դրսևորումները առկա են ոչ միայն ժողովրդական խոսվածքում, այլև
բանահյուսական և գրական արձակ ու չափածո ստեղծագործություններում:
Գեղեցիկ աղջկան համեմատում են մարալի հետ. «Մի աղջիկ, էնքամ սիրուն,
էնքամ նախշուն... մի խոսքով՝ արեգակի կտոր, մի հրեշտակ, մի մարալ, մի ջեյրան,
մի հուրի մալաքի մեկը» (ՀԺՀ II, 69): Կամ՝ «Աղջիկ մի՛ ասէ, ջեյրան, սարի մարալ
ասա» (ՀԺՀ XIV, 496): Մարալը և Ջեյրանը նաև կանացի անուններ են: Մարալի
հետ են համեմատվում նաև գեղեցիկ և արագավազ ձիերը:
հեքիաթներում հաղիպում է մի

Հայկական տարբեր դիպաշարերի բազմաթիվ
դրսևորումներով հանդերձ ունի որոշակի ընդհանրություն,
դրվագ, որը տարբեր
մասին. որսորդը, որը հաճախ
ինչը վկայում է կայուն մի մոտիվի առկայության
թագավորի որդին է, չնայած նախազգուշացմանը՝ չգնալ մի որոշակի ուղղությամբ,
հենց այնտեղ էլ գնում է և հայտնվում սաղարթախիտ ծառերով, անմահ
ծաղիկներով լեցուն մի դրախտային վայրում, որը լի է նաև որսի ամեն տեսակ
կենդանիներով և թռչուններով: Նրա դիմաց դուրս է գալիս մի գեղեցիկ եղնիկ
(մարալ, ջեյրան, խազալ, կխտար), որին հետապնդելով՝ հերոսը հայտնվում է
մի բարձր սարի կամ ժայռի վրա: Եղնիկը մտնում է դրա վրա գտնվող քարայրը
(տուն, վրան, ապարանք), նրա ետևից մտնում է նաև որսորդը և տեսնում, որ
եղնիկը դարձել է չքնաղ աղջիկ: Եղնիկ աղջիկը, որը մինչ այդ բազմաթիվ
երիտասարդների կործանման պատճառ էր դարձել, տղայի առջև հարուցած
որոշակի դժվարությունների հաղթահարումից հետո դառնում է նրա կինը՝
գրկվելով թովչական հատկություններից:

Այս մոտիվն ամբողջովին կամ մասնակի, նույնությամբ կամ ձևափոխված
հանդիպում է շուրջ երեք տասնյակ հայկական հեքիաթներում: Մոտիվը, թեկուզ
ընդարձակված՝ ինքնուրույն դիպաշարային ամբողջություն չի կազմում, այլ
հարակցվում է իրարից բավական տարբեր դիպաշարերի հետ: Ամենապարզ
տարբերակներում մոտիվը սահմանափակվում է լոկ մի դրվագի
և համառոտ արձանագրմամբ. գրեթե բոլոր հրաշապատում հեքիաթների համար առանցքային
հարսնացուի ձեռքբերումն է, իսկ այդ հարսնացուն որոշ
թեման հերոսի կողմից հերոսի առջև եղնիկի տեսքով: Մոտիվի ամենապարզ
դեպքերում հայտնվում է հետապնդում է նրան, մտնում բարձունքի վրա գտնվող
տարբերակներում հերոսը կերպարանքով և առանց
նրա կացարանը և այնտեղ նրան գտնում աղջկա
որևէ խոչընդոտի ամուսնում աղջկա հետ (ՀԺՀ VI, 619, ՀԺՀ XVI, 49 և այլն): Որոշ
դեպքերում տղան ստիպված է լինում որոշ դժվարություններ հաղթահարել.

աղջիկը դևի աղջիկ է, և տղան աղջկա գործուն աջակցությամբ ստիպված է իրենց ճանապարհից հեռացնել դև հորը (ՀԺՀ XV, 408–409), աղջիկը դերվիշի կամ ղովտի գերյալն է կամ դևի կինը, և տղան սպանում է ղովտին, դևին կամ դերվիշին (ՀԺՀ I, 175, ՀԺՀ IV, 149–152, 310), կամ նշանված է եղել ուրիշի հետ և պետք է հաղթահարել այդ արգելքը (ՀԱԲ 19, 42):

Երբեմն մարալի մոտիվը բավական անորոշ է, դեպքերի տրամաբանությանը շատ չառնչվող, կարծես պատահական սպրդած մի միջադեպ լինի, կարկատանի նման փակցված մնացյալ գործողություններին (ՀԺՀ V, 484–485, 492), որը վկայում է մոտիվի խոր հնության և, որոշ չափով, մոռացվածության մասին:

Մի ազատ չափով պատմված չափածո հեքիաթ–բալլադում ջեյրանի կերպարը խորհրդանշական արժեք ունի. երազի մեջ Խոսրով թագավորը տեսնում է, որ մի ջեյրանի է զարկում, և արնաթաթախ ջեյրանը գոռում է: Նրա մտերիմ ընկեր Ֆահրադ փահլևանը նույն գիշեր երազում տեսնում է, որ փախչող ջեյրանի է հետապնդում, ջեյրանը դառնում է մի խորոտ աղջիկ և ամուսնության իր համաձայնությունը տալիս: Երազը կանխորոշում է ապագա իրադարձությունները. երկու ընկերները սիրահարվում են միևնույն աղջկան, բայց աղջիկը գերադասում է փահլևան կտրիճին: Թագավորի նախանձն ու չարությունը սիրող զույգի կործանման պատճառ են դառնում (ՀԺՀ X, №24 (179)):

Բերանից վարդ–մանուշակ թափող, լվացված ջուրը ոսկի դարձնելու շնորհներ ստացած աղջկա դիպաշարի բազմաթիվ տարբերակներից երեքում ջեյրանի մոտիվի հետ առնչվելը կարող է բացատրվել անտառային միջավայրի առկայությամբ. հասարակությունից մերժված, աղքատ ամուսինները գնում են բնակվելու անտառում, որտեղ էլ ծնվում է նրանց դուստրը: Արդեն դեռատի աղջիկ, նա ջեյրանի տեսքով շրջում է անտառում, այդպես էլ երևում թագավորի որդուն, որը նրա ետևից գալիս է նրանց տունը և հայտնաբերում գեղեցկուհի աղջկան (ՀԺՀ VIII, 743, I, 359–360), կամ՝ թագավորի որդու հետ ամուսնությունից հետո կեծ, ինքնակոչ կնոջ խարդավանքից հալածված, պախրայի տեսքով շրջում է անտառում և այդպես երևալով իր նշանածին, նրան հայտնի է դարձնում կատարվածի մասին (ՀԺՀ V, 46–47):

Այս բոլոր դեպքերում ակնհայտ է եղնիկ աղջկա կողմից տղային հրապուրելով իր ետևից տանելը: Որոշ տարբերակներում եղնիկ աղջկա կերպարը տրոհվել է երկու մասի՝ եղնիկի և աղջկա, թոթափելով խորին հնությունից եկող առասպելական շերտը. եղնիկը պատկանում է սարի վրայի այրում ապրող աղջկան, այն իր ետևից տղային տանում է այրի մոտ, որտեղ աղջիկն է (ՀԺՀ XV, 408–409, ԵԼ Մարգարիտներ… Գ, 9–10):

Վերոնշյալ հեքիաթներում երբեմն նշմարվում է եղնիկին հետապնդող տղայի համար որոշակի վտանգի առկայություն: «Բլբուլ կուշ» հեքիաթում խազալը «դէվերաց քեորն էր, հա կէրթէր, մարդեր կըխապէր, կըպիրէր դէվեր կուտեն» (ԱՀ XXIII, 165): Աղջկա խազալ դառնալը բացատրվում է կախարդանքի ազդեցությամբ. «էն խազալ կըլնի սէյրի (դյութված)» (նույն տեղում, 166): Նրա վտանգավոր բնույթն է պատճառը, որ այս մոտիվն ընդգրկող հեքիաթների գերակշիռ մասում հատուկ շեշտվում է տղայի հոր կամ մեկ ուրիշի կողմից տրվող նախազգուշացում–արգելանքը՝ չգնալ որսի Սև սար կամ մի որոշակի ուղղությամբ: Արգելքները հեքիաթներում մի հստակ դեր ունեն. դրանք տրվում են, որ անպայման խախտվեն հեքիաթի հերոսի կողմից, քանի որ այդ հերոսն է, որ դրանով նախնական հաստատված հանդարտ, հավասարակշիռ, ներդաշնակ վիճակին վերջ է տալիս՝ նոր, բախումնային իրավիճակ ստեղծելով, որն առաջ է մղում հեքիաթի

գործողությունները՝ վերջնագծում հասնելով հանգուցալուծման, հանգելով մի նոր իրադրության, որը նախորդ՝ ելման կետից ավելի բարձր է, այն ապահովում է հեքիաթի հանրությանը բարիքների առատությամբ և երջանիկ կյանքով:

Թագավորի երեք որդիների մասին պատմող մի դիպաշարում թագավոր հայրը մահից առաջ արգելում է որդիներին գնալ մի կողմի վրա: Որոշ ժամանակ անց ավագ որդին որոշում է խախտել արգելքը: Բնականաբար, արգելքը կապված է ինչ–որ մի վտանգի հետ: Այս դեպքում այդ վտանգը հենց եղնիկ աղջիկն է: Թագավորի որդին արգելված կողմը գնալով, հայտնվում է մի չքնաղ մարգագետնում, ուր հրաշալի աղբյուրներ կան, կամ անտառ է, լի ամեն տեսակ թռչուններով ու կենդանիներով (ՀԺՀ III, 496–499, VII, 606–607, II, 145–147, I, 62–63, XIV, 114–127): Որոշ տարբերակներում թագավորի որդին անխնա կերպով որսում է կենդանիներին, մեկ ժամում 8–10 կամ 10–20 վայրի ոչխար է զարկում (ՀԺՀ XIV, 115–116, I, 62–63), այլ դեպքում փորձում է նշան բռնել ինչ–որ թռչունի կամ դեռ չի հասցնում որս անել, բայց պատուհասվում է ոչ երկրային ծագում ունեցող ինչ–որ հանկարծահաս ուժերի կողմից: Մի դեպքում դա հրեշ է, որ սրով սպանում է թագավորի որդուն (ՀԺՀ III, 496–497), այլ դեպքում՝ թևավոր ձի նստած աղջիկն է գլխատում (ՀԺՀ V, 149), ուրիշ տարբերակներում մի սև դուշ բարձրանում է երկինք, կրակ դառնում, իջնում և այրում բոլորին (ՀԺՀ II, 145–150), կամ ազռավ է, որ սև ամպ է դառնում, հեղեղում, քշում տանում ամեն ինչ (ՀԺՀ I, 62–63): Ակնհայտորեն այստեղ մենք գործ ունենք կուսական բնության, անտառների, վայրի կենդանիների պահապան ոգիների հետ, որոնք չեն հանդուրժում իրենց տարածքում մարդկային արարածների ներկայությունը և չարաչար պատժում են նրանց՝ իրենց տիրույթին, կենդանական աշխարհին հասցրած վնասի համար: Նույնը կատարվում է միջնեկ եղբոր հետ, և միայն կրտսերն է, որ իրադարձությունների շրջադարձ է կատարում, դեպքերի ընթացքի ղեկն ինքը վերցնում և նվաճում, իրեն ենթարկում անտառի պահապան ոգուն: Դա կախարդական հատկություններով օժտված մի աղջիկ է, հաճախ եղնիկի կերպարանքով հայտնվում է, տղային գրավում, տանում, բայց ի տարբերություն նախորդ դեպքերի, ոչ միայն նրան չի կարողանում պատուհասել, այլև հնազանդվում է նրան:

Աշխարհի շատ ժողովուրդներ իրենց դիցաբանական պատկերացումներում ունեցել են անտառային ոգիների, բնության, կենդանական աշխարհի հովանավորների պաշտամունքներ, և որքան երիտասարդ է ժողովուրդը, այնքան նման ոգիները շատ են, հին ժողովուրդների մոտ նման ոգիներն ավելի սակավ են (Iensen 1951, 170, Вирсаладзе 1976, 34): Դրանք մեծ մասամբ կանացի ոգիներ են, որոնք հաճախ հայտնվում են զանազան կենդանիների, թռչունների և ամենից հաճախ՝ եղնիկների, եղջերուների կերպարանքով (Вирсаладзе 1976, 33–34, 90): Հին հունական այդպիսի դիցուհի էր Արտեմիսը՝ Զևսի և Լետոյի դուստրը, Ապոլլոնի երկվորյակ քույրը: Նա որսորդուհի է՝ զինված նետ ու աղեղով, բուսական և կենդանական աշխարհի հովանավորն է: Նրա սրբազան կենդանին եղնիկն է, որին սպանողին խստորեն պատժում է: Նրան եղնիկներ են զոհաբերել (МНМ I, 107–108): Նրան պատկերել են եղնիկի կողքին, երբեմն նաև կեսեղնիկ–կեսկին (Вирсаладзе 1976, 117, 119): Եղնիկը փաստորեն աստվածուհու կենդանատիպ մարմնավորումն է, կամ աստվածուհին նույն ինքը եղնիկն է:

Կենդանիների տիրուհու պաշտամունքը հնագույն ակունքներ ունի: Այն սկիզբ է առել մայրիշխանության ժամանակներից, հնագույն որսորդական հասարակության դարաշրջանում, երբ անասնապահությունն ու երկրագործությունը դեռևս զարգացած չէին, և նախնադարյան մարդիկ իրենց կենսապահովման միջոցները

աղջիկը դևի աղջիկ է, և տղան աղջկա գործուն աջակցությամբ ստիպված է իրենց ճանապարհից հեռացնել դև հորը (ՀԺՀ XV, 408–409), աղջիկը դերվիշի կամ դովտի գերյալն է կամ դևի կինը, և տղան սպանում է դովտին, դևին կամ դերվիշին (ՀԺՀ I, 175, ՀԺՀ IV, 149–152, 310), կամ նշանված է եղել ուրիշի հետ և պետք է հաղթահարել այդ արգելքը (ՀԱԲ 19, 42):

Երբեմն մարալի մոտիվը բավական անորոշ է, դեպքերի տրամաբանությանը շատ չառնչվող, կարծես պատահական սպրդած մի միջադեպ լինի, կարկատանի նման փակցված մնացյալ գործողություններին (ՀԺՀ V, 484–485, 492), որը վկայում է մոտիվի խոր հնության և, որոշ չափով, մոռացվածության մասին:

Մի ազատ չափով պատմված չափածո հեքիաթ–բալլադում ջեյրանի կերպարը խորհրդանշական արժեք ունի. երազի մեջ Խոսրով թագավորը տեսնում է, որ մի ջեյրանի է զարկում, և արնաթաթախ ջեյրանը գոռում է: Նրա մտերիմ ընկեր Ֆահրադ փահլևանը նույն գիշեր երազում տեսնում է, որ փախչող ջեյրանի է հետապնդում, ջեյրանը դառնում է մի խորոտ աղջիկ և ամուսնության իր համաձայնությունը տալիս: Երազը կանխորոշում է ապագա իրադարձությունները. երկու ընկերները սիրահարվում են միևնույն աղջկան, բայց աղջիկը գերադասում է փահլևան կտրիճին: Թագավորի նախանձն ու չարությունը սիրող զույգի կործանման պատճառ են դառնում (ՀԺՀ X, №24 (179)):

Բերանից վարդ–մանուշակ թափող, լվացված ջուրը ոսկի դարձնելու շնորհներ ստացած աղջկա դիպաշարի բազմաթիվ տարբերակներից երեքում ջեյրանի մոտիվի հետ առնչվելը կարող է բացատրվել անտառային միջավայրի առկայությամբ. հասարակությունից մերժված, աղքատ ամուսինները գնում են բնակվելու անտառում, որտեղ էլ ծնվում է նրանց դուստրը: Արդեն դեռատի աղջիկ, նա ջեյրանի տեսքով շրջում է անտառում, այդպես էլ երևում թագավորի որդուն, որը նրա ետևից գալիս է նրանց տունը և հայտնաբերում գեղեցկուհի աղջկան (ՀԺՀ VIII, 743, I, 359–360), կամ՝ թագավորի որդու հետ ամուսնությունից հետո կեղծ, ինքնակոչ կնոջ խարդավանքից հալածված, պախրայի տեսքով շրջում է անտառում և այդպես երևալով իր նշանածին, նրան հայտնի է դարձնում կատարվածի մասին (ՀԺՀ V, 46–47):

Այս բոլոր դեպքերում ակնհայտ է եղնիկ աղջկա կողմից տղային հրապուրելով իր ետևից տանելը: Որոշ տարբերակներում եղնիկ աղջկա կերպարը տրոհվել է երկու մասի՝ եղնիկի և աղջկա, թոթափելով խորին հնությունից եկող առասպելական շերտը. եղնիկը պատկանում է սարի վրայի այրում ապրող աղջկան, այն իր ետևից տղային տանում է այրի մոտ, որտեղ աղջիկն է (ՀԺՀ XV, 408–409, ԵԼ Մարգարիտներ... Գ, 9–10):

Վերոնշյալ հեքիաթներում երբեմն նշմարվում է եղնիկին հետապնդող տղայի համար որոշակի վտանգի առկայություն: «Բլբուլ կուշ» հեքիաթում խազալը «դէվերաց քեորն էր, հա կէրթէր, մարդեր կըխապէր, կըպիրէր դէվեր կուտեն» (ՍՀ XXIII, 165): Աղջկա խազալ դառնալը բացատրվում է կախարդանքի ազդեցությամբ. «էն խազալ կըլնի սէյրի (դյութված)» (նույն տեղում, 166): Նրա վտանգավոր բնույթն է պատճառը, որ այս մոտիվն ընդգրկող հեքիաթների գերակշիռ մասում հատուկ շեշտվում է տղայի հոր կամ մեկ ուրիշի կողմից տրվող նախազգուշացում–արգելանքը՝ չգնալ որսի Սև սար կամ մի որոշակի ուղղությամբ: Արգելքները հեքիաթներում մի հստակ դեր ունեն. դրանք տրվում են, որ անպայման խախտվեն հեքիաթի հերոսի կողմից, քանի որ այդ հերոսն է, որ դրանով նախնական հաստատված հանդարտ, հավասարակշիռ, ներդաշնակ վիճակին վերջ է տալիս՝ նոր, բախումնային իրավիճակ ստեղծելով, որն առաջ է մղում հեքիաթի

գործողությունները՝ վերջնագծում հասնելով հանգուցալուծման, հանգելով մի նոր իրադրության, որը նախորդ՝ ելման կետից ավելի բարձր է, այն ապահովում է հեքիաթի հանրությանը բարիքների առատությամբ և երջանիկ կյանքով:

Թագավորի երեք որդիների մասին պատմող մի դիպաշարում թագավոր հայրը մահից առաջ արգելում է որդիներին գնալ մի կողմի վրա: Որոշ ժամանակ անց ավագ որդին որոշում է խախտել արգելքը: Բնականաբար, արգելքը կապված է ինչ–որ մի վտանգի հետ: Այս դեպքում այդ վտանգը հենց եղնիկ աղջիկն է: Թագավորի որդին արգելված կողմը գնալով, հայտնվում է մի չքնաղ մարգագետնում, ուր հրաշալի աղբյուրներ կան, կամ անտառ է, լի ամեն տեսակ թռչուններով ու կենդանիներով (ՀԺՀ III, 496–499, VII, 606–607, II, 145–147, I, 62–63, XIV, 114–127): Որոշ տարբերակներում թագավորի որդին անխնա կերպով որսում է կենդանիներին, մեկ ժամում 8–10 կամ 10–20 վայրի ոչխար է զարկում (ՀԺՀ XIV, 115–116, I, 62–63), այլ դեպքում փորձում է նշան բռնել ինչ–որ թռչունի կամ դեռ չի հասցնում որս անել, բայց պատուհասվում է ոչ երկրային ծագում ունեցող ինչ–որ հանկարծահաս ուժերի կողմից: Մի դեպքում դա հրեշ է, որ սրով սպանում է թագավորի որդուն (ՀԺՀ III, 496–497), այլ դեպքում՝ թևավոր ձի նստած աղջիկն է գլխատում (ՀԺՀ V, 149), ուրիշ տարբերակներում մի սև ղուշ բարձրանում է երկինք, կրակ դառնում, իջնում և այրում բոլորին (ՀԺՀ II, 145–150), կամ ազդակ է, որ սև ամպ է դառնում, հեղեղում, քշում տանում ամեն ինչ (ՀԺՀ I, 62–63): Ակնհայտորեն այստեղ մենք գործ ունենք կուսական բնության, անտառների, վայրի կենդանիների պահապան ոգիների հետ, որոնք չեն հանդուրժում իրենց տարածքում մարդկային արարածների ներկայությունը և չարաչար պատժում են նրանց՝ իրենց տիրույթին, կենդանական աշխարհին հասցրած վնասի համար: Նույնը կատարվում է միջնեկ եղբոր հետ, և միայն կրտսերն է, որ իրադարձությունների շրջադարձ է կատարում, դեպքերի ընթացքի ղեկն ինքը վերցնում և նվաճում, իրեն ենթարկում անտառի պահապան ոգուն: Դա կախարդական հատկություններով օժտված մի աղջիկ է, հաճախ եղնիկի կերպարանքով հայտնվում է, տղային գրավում, տանում, բայց ի տարբերություն նախորդ դեպքերի, ոչ միայն նրան չի կարողանում պատուհասել, այլև հնազանդվում է նրան:

Աշխարհի շատ ժողովուրդներ իրենց դիցաբանական պատկերացումներում ունեցել են անտառային ոգիների, բնության, կենդանական աշխարհի հովանավորների պաշտամունքներ, և որքան երիտասարդ է ժողովուրդը, այնքան նման ոգիները շատ են, հին ժողովուրդների մոտ նման ոգիներն ավելի սակավ են (Iensen 1951, 170, Вирсаладзе 1976, 34): Դրանք մեծ մասամբ կանացի ոգիներ են, որոնք հաճախ հայտնվում են զանազան կենդանիների, թռչունների և ամենից հաճախ՝ եղնիկների, եղջերուների կերպարանքով (Вирсаладзе 1976, 33–34, 90): Հին հունական այդպիսի դիցուհի էր Արտեմիսը՝ Զևսի և Լետոյի դուստրը, Ապոլլոնի երկվորյակ քույրը: Նա որսորդուհի է՝ զինված նետ ու աղեղով, բուսական և կենդանական աշխարհի հովանավորն է: Նրա սրբազան կենդանին եղնիկն է, որին սպանողին խստորեն պատժում է: Նրան եղնիկներ են զոհաբերել (МНМ I, 107–108): Նրան պատկերել են եղնիկի կողքին, երբեմն նաև կեսեղնիկ–կեսկին (Вирсаладзе 1976, 117, 119): Եղնիկը փաստորեն աստվածուհու կենդանատիպ մարմնավորումն է, կամ աստվածուհին նույն ինքը եղնիկն է:

Կենդանիների տիրուհու պաշտամունքը հնագույն ակունքներ ունի: Այն սկիզբ է առել մայրիշխանության ժամանակներից, հնագույն որսորդական հասարակության դարաշրջանում, երբ անասնապահությունն ու երկրագործությունը դեռևս զարգացած չէին, և նախնադարյան մարդիկ իրենց կենսապահովման միջոցները

ստանում էին որսի միջոցով: Հետագայում նույնպես անասնապահության, ապա նաև հողագործության զարգացման դարաշրջաններում էլ որսորդությունը շարունակում էր մնալ սնունդ հայթայթելու կարևորագույն միջոցներից մեկը, հատկապես անտառներով ու կենդանական աշխարհով հարուստ երկրներում: Այդպիսի տարածաշրջան է կովկասյան բնաշխարհը, որի բարձրաբերձ լեռները ծածկված են եղել սաղարթախիտ անտառներով, և որտեղ բնակչության շրջանում առ այսօր ամենահարգված զբաղմունքներից է որսորդությունը: Վրացական դիցաբանության մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցրել վայրի բնության և կենդանական աշխարհի հովանավորն ու տիրուհին՝ Դալին, որին որսորդները երկրպագել են, որսից առաջ աղոթել և խնդրել հաջող որս պարգևել իրենց: Դալին խստորեն պատժել է նրանց, ովքեր առատ որսի մոլուցքով տարված՝ չափից ավելի են որսացել (Вирсаладзе 1976, 32, 68) և բարեհաճ է գտնվել ու հովանավորել իրեն երկրպագող, անտառը, բնությունը խորապես սիրող, կենդանական աշխարհի պահպանմամբ մտահոգ որսորդներին: Դալին հաճախ եղնիկի կերպարանքով հայտնվել է որսորդին, նրան գրավելով՝ տարել իր ետևից դեպի անտառի խորքը, ուր սարի բարձունքում գտնվում է նրա քարայրը կամ տունը, գեղեցիկ աղջկա կերպարանք ընդունել և դարձել որսորդի սիրեցյալը, պահելով նրան իր տանը: Եթե որսորդը որսից տուն չէր վերադառնում, մարդիկ ենթադրում էին, որ Դալին նրան իր մոտ է պահել (Вирсаладзе 1976, 29): Որսորդական հարուստ ավանդույթներ ունեցող Վրաստանում, որտեղ որսը համարվել է սրբազան զբաղմունք, սրբազան են համարվել որսավայրերն ու որոշ կենդանիներ (Вирсаладзе 1976, 28), հաճախ են պատմվել որսորդների մասին առասպելախառն պատմություններ, ավանդված են ողբերգեր զոհված որսորդի մասին. քաջ, խիզախ որսորդն անտառում մի գեղեցիկ եղջերու կամ եղնիկ է տեսել, փորձել է սպանել նրան, հետապնդել է մինչև մի ժայռոտ բարձունք, որտեղ եղնիկը վերածվել է աղջկա, ցատկել ժայռի կատարից: Որսորդն ուզել է ցած իջնել և տեսել է՝ ճանապարհ չկա, ինքն էլ է ցած նետվել ժայռից և կործանվել (Вирсаладзе 1976, 63–64):

Հայ ժողովուրդը, որ վաղ երկրագործական անցյալ ունեցող հնագույն ժողովուրդներից մեկն է, շատ քիչ բան է պահպանել որսորդական հասարակության վաղնջական դարաշրջանից և առասպելաբանությունից, այն էլ պատառիկներով, հեքիաթային բովանդակությամբ, հեքիաթի ժանրի սահմաններում: Այնուամենայնիվ, մերձակա հարևան ժողովուրդների առասպելաբանության հետ համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ թեև մեզ մոտ մոռացվել է անտառի, կենդանիների պահապան ոգու պաշտամունքը, սակայն դրա հետքերն առկա են հեքիաթներում: Առասպելը քայքայվելով՝ վերածվում է հեքիաթի. այս հայտնի թեզի դրսևորումն է մեր քննարկվող նյութը:

Հնարավոր է, որ ծագի այն հարցը, թե կարո՞ղ է հայկական հեքիաթի ջեյրան աղջիկը ներմուծված լինել հարևան Վրաստանից, վրացական առասպելաբանության ազդեցություն լինի: Պատասխանենք, որ հնարավոր է, մանավանդ այն հանդես է գալիս հեքիաթի մակարդակում, իսկ հեքիաթները սովորաբար բուն ազգային երևույթ չեն, հեքիաթային զանազան մոտիվներ հեշտորեն փոխանցվում են մի ժողովրդից մյուսին, և անհնար է ճշգրիտ որոշել, թե հատկապես որտեղ են դրանք սկիզբ առել: Միևնույն ժամանակ, հար և նման երևույթներ ծագում են իրարից անկախ, իրար հետ մշակութային աղերսներ չունեցող ժողովուրդների առասպելաբանական պատկերացումներում: Կենդանիների, վայրի բնության հովանավոր ոգիներ ունեն սիբիրյան շատ ցեղեր, որոնք դեռևս ոչ վաղ անցյալում գտնվում էին հասարակական զարգացման ավելի ստորին աստիճանների

վրա: Եվ եթե երկրագործական վաղ զարգացած մշակույթով հայտնի հնագույն ժողովուրդների մոտ չեն հայտնաբերվում նման պաշտամունքի հետքեր, դա դեռևս ապացույց չէ այն բանի, որ դրանք երբևէ չեն եղել: Հնարավոր է, որ նման երևույթներ արձանագրող պատմամշակութային հնագույն շերտերը թեև անդառնալիորեն վերացել են ժողովրդի գործուն հիշողությունից ու կենսակերպից, բայց հայկական լեռնաշխարհում հայտնաբերված ժայռափոր պատկերներում հաճախ հանդիպող որսի տեսարանների, այծքաղների ու եղջերուների առատությունը հիմք է տալիս ենթադրելու նման պաշտամունքի առկայությունը հեռավոր ժամանակներում:

Վրացական վերոնշյալ ողբերգը հիշեցնող մի պատմություն կա հայկական հեքիաթներից մեկում. որսի ժամանակ թագավորի որդու դեմից մի ջեյրան է փախչում: Որսորդն ընկնում է նրա ետևից, ջեյրանը բարձրանում է սարը, ժայռի վրայից իրեն ցած նետում, տղան էլ՝ ետևից: Ուշքի է գալիս, տեսնում՝ շքեղ այգի, հավուզ (ջրավազան), ամարաթ (պալատ): Մի ոչ երկրային էակ՝ չքնաղ փարի է մոտենում և հարցնում, թե ով է նրան այստեղ բերել: Ասում է՝ մի ջեյրան բերեց: Աղջիկն ասում է, որ ջեյրանն ինքն է: Շարունակության մեջ փարին դառնում է որսորդի կինը, պայմանով, որ ամուսինն իր արածների վրա չպիտի խոսի: Ի դեպ, վրացական դիցաբանության մեջ ևս Դալին որսորդի հետ ապրում է՝ նրա հետ որևէ պայման կապելով (գաղտնի պահել իրենց կապը, չկապվել այլ՝ երկրային կնոջ հետ, իր տված համայիլը չկորցնել և այլն), սակայն, որպես կանոն, որսորդը խախտում է պայմանը, որի համար պատասխան է տալիս իր իսկ կյանքով (Вирсаладзе 1976, 36, 71–72): Հասարակ մահկանացուի և աստվածային էակի կապը սովորաբար ողբերգական ավարտ է ունենում մարդու համար: Աստվածային էակի հետ մնալը որսորդին կարող էր անմահություն պարգևել: Բայց նա սովորաբար զրկվում է դրանից, քանի որ անմահությունը երազանք է, որին երբեք չեն հասնում (Вирсаладзе 1976, 91, 117):

Հայկական հեքիաթում ևս հերոսը խախտում է պայմանը, բայց արդյունքում ոչ թե կյանքից է զրկվում, այլ հայտնվում է քարափի ժայռի վրա՝ զրկված ամեն ինչից: Վերերկրային կյանքից վերադարձը նրա համար համարժեք է մահվան, նա իր մնացյալ կյանքը շարունակում է ապրել՝ սգալով կորսված երջանկությունը (ԵԼ, Մարգարիտներ… Գ, 25–28):

Վրացական Դալիի բնույթի հետ կապվում են նաև եղանակային փոփոխությունները, հեղեղի պես թափվող անձրևը, արևոտ եղանակը: Կենդանիների տիրուհին որսորդին կարող է հետապնդել ամպի տեսքով և հեղեղով լվանալ բոլոր հետքերը (Вирсаладзе 1976, 35, 88): Թագավորի երեք որդիների մասին պատմող դիպաշարում այն նույնպես ակնհայտ է: Մի դեպքում հեղեղն է քշում-տանում ամեն ինչ (ՀԺՀ I, 62–63, VII, 234), այլ դեպքում՝ երկնքից թափվող կրակը (ՀԺՀ II, 147): Ամպի թխպերն ու որոտն էլ եղանակային փոփոխություն են ցուցանում (ՀԺՀ V, 149), ինչպես նաև բուքն ու անձրևը (ՀԺՀ XVII, 278):

Հեքիաթների այս շարքում ոչ բոլոր տարբերակներն ունեն եղնիկ աղջկա հիշատակում: Որ դրանց բոլորի մեջ էլ աղջիկն անտառային ոգու մարմնավորումն է՝ հստակ է, բայց մի դեպքում հանդես է գալիս սև դուշի, մյուս դեպքում՝ ագռավի տեսքով (ՀԺՀ I, 62–63, III, 145–147): Հիշեցնենք, որ անտառի տիրուհին երբեմն այլ կենդանու կամ թռչունի մարմնավորմամբ է հանդես գալիս (Вирсаладзе 1976, 33, 90): Իսկ «Թևավոր ձին» հեքիաթում (ՀԺՀ V, 149) անտառի տիրուհին հայտնվում է թևավոր ձիու վրա նստած, բայց մի հատվածում թագավորի կրտսեր որդին պախրա է տեսնում (նույն տեղում, 152), բայց ձեռքը չի գնում, որ խփի, հիշում է աղջկան, և ձեռքը թուլանում է: Ակնհայտ է, որ պախրայի և աղջկա զուգորդությունը

փոխարինում է այն հատվածին, երբ թագավորի որդին տեսնում է ջեյրան աղջկան և չի կարողանում որսալ:

Այս հեքիաթներում շարունակություններն այլ են: Որոշ դեպքերում հմայական հատկություններով օժտված անտառների տիրուհին թովչազերծվում է թագավորի կրտսեր որդու կողմից և դառնում նրա կինը (ՀԺՀ II, 150, I, 70, V, 149), այլ դեպքերում հերոսը կատարում է նախաամուսնական պայմանը՝ ծիծաղեցնել աղջկան կամ իմանալ Շեն թագավորի գաղտնիքը (ՀԺՀ III, 496–499, XIV 114–127), որից հետո ամուսնանում են: Որոշ ուրվագծեր ևս հիշեցնում են վրացական Դալիին. մի տարբերակում խստիվ դրված է պահանջը, որ աղջկա մասին, նրա տեղը ոչ ոք չպետք է իմանա (ՀԺՀ V, 152): Դալին ևս կարող է թովչազերծ արվել և դառնալ հլու-հնազանդ: Այդ հարցում կարևոր դեր են խաղում նրա երկար մազերը, որոնց մեջ է, կարծես, նրա կախարդական զորությունը: Եթե այդ մազերը կտրտվում են կամ լվացվում կաթով, անտառի խրոխտ ու վտանգավոր դիցուհին դառնում է հեզ ու խոնարհ (Вирсаладзе 1976, 129, 177):

Ամեն տարի Բարեկենդանից մեկ շաբաթ առաջ Վրաստանում՝ Սվանեթիայում մի ժայռի շուրջը սվանները սրբազան շուրջպարի են բռնվում՝ ի պատիվ Դալիի ետևից գնացած և զոհված քաջ որսորդի: Ըստ ավանդության, հենց այդ ժայռից է ընկել որսորդը: Ավանդությունը պատմում է, որ նման շուրջպար են բռնել որսորդները, և հանկարծ պարողների շրջանակի մեջ է հայտնվել մի սպիտակ եղջերու: Որսորդները նեղացրել են շրջանակը՝ ցանկանալով բռնել եղջերուին: Բայց եղջերուն, վազելով քաջ որսորդի ոտքերի տակով, փախչում է դեպի սարերը: Որսորդը գնում է նրա ետևից, բարձրանում ժայռի վրա, և ցած ընկնելով՝ կործանվում (Вирсаладзе 1976, 63–66): Նա նույն ինքը՝ անտառի, վայրի կենդանիների տիրուհի Դալին էր, որ հավանաբար զայրացել էր որսորդի վրա՝ իրեն հետապնդելու հանդգնության համար, որի համար էլ պատժում է նրան:

Հայկական իրականության մեջ նման ծեսեր հայտնի չեն, սակայն հար և նման մի դրվագ պատմվում է եղնիկ աղջկա մասին հեքիաթներում: Մի քանի հեքիաթում եղնիկի ու որսորդի հանդիպումը տեղի է ունենում հետևյալ կերպ. որսորդներն արգելված սարում մի գեղեցիկ ջեյրան են տեսնում: Թագավորի որդին կարգադրում է շրջապատել նրան՝ ողջ-ողջ բռնելու համար և սպառնում է, որ եթե մեկի ձիու վրայով կամ տակով փախչի ջեյրանը, նրա գլուխը զարկելու է: Ստացվում է այնպես, որ ջեյրանը հենց թագավորի ձիու տակով է փախչում: Թագավորի որդին բոլորին ետ է դարձնում տուն, ինքը գնում ջեյրանի ետևից (ՀԺՀ XV, 349, V, 484–485)[1]: Մի տարբերակում թագավորի որդին հայտնվում է մի քարափի վրա, որից ջեյրանն իրեն ցած է նետում և անհետանում: Տղան կանգնում է շվարած, չգիտի՝ որտեղից իջնի գնա: Ներքևում մի պառավի է տեսնում, նա ցույց է տալիս ճանապարհը, տղան իջնում է, գնում պառավի տուն, և այնտեղ ջեյրանը նոր փորձությունների է ենթարկում նրան (ԵԼ, Մարգարիտներ... Գ, 9–10):

Ինչպես վրացական ավանդության մեջ, այնպես էլ հայկական հեքիաթներում անտառի տիրուհին կամ եղնիկ աղջիկը բազմաթիվ երիտասարդ տղամարդկանց մահվան պատճառ է դառնում: Հեքիաթներում ջահել տղամարդկանց կործանելու հատկությունը բնորոշ է կախարդուհու գծերով օժտված, հավերժ երիտասարդ, ոչ երկրային ծագում ունեցող կանանց, որոնք աննվաճ են, խիզախորեն կռվող, չեն խորշում խորամանկ հնարքներից տղամարդկանց հանդեպ իրենց առավելությունը

1 Այս մոտիվի մի տարբերակ գրի ենք առել Ն. Վարդանյանի հետ միասին Տավուշի մարզի Թեղուտ գյուղում բանասաց Բաբկեն Հարությունյանից: Այն պահպանվում է Ն. Վարդանյանի անձնական արխիվում:

ցուցադրելուց, դաժանորեն պատժում են նրանց իրենց տիրույթները մուտք գործելու, նաև կենդանիներին որսալու համար: Նրանք կուսական բնության պահապանն են. «Օձն իր պորտով, ղուշն իր թևով այնեղ չի գալիս» (ՀԺՀ V, 144), եկողներին էլ՝ «ջահիլ-ջըհուլ վըյերսկան տըղորց ուրան անավ անըմ» են, գայթակղում և ապա տալիս նրանց վերջը (ՀԺՀ V, 144–145): «Շատ մարդ էտա խազալի հիտև լարև, ամա չըտարեր» (ՀԺՀ XVII, 281): «Խազօղլու հեքիաթում» տղայի թագավոր հայրն էլ է ժամանակին ցանկացել տիրանալ նրան. «Քու հերը քառասուն բոլուկ զորք ա իմ եղնեն սպանել, տու ուզըմ ես ինձ փըռնես»,— ասում է աղջիկը և այնպես «սիլլա տալիս», որ տղան ուշագնաց է լինում (ՀԱԲ 21, 37): Նա ունակ է դաժանորեն սպանելու, փորձության է ենթարկում՝ ուղարկելով դժվարին հանձնարարությունների (ՀԱԲ 21, 39, ՀԺՀ XIV, 118), տղամարդու հագուստի տակ ծպտված «գուլաշ» է կպնում թագավորի տղայի հետ (ՀԺՀ XVII, 282), կամ առաջարկում է «սաթրինջ» կամ «կարտ» խաղալ (ՀԺՀ XI, 395–397, XVII, 279, V, 144–145, ԵԼ, Մարգարիտներ... Գ, 10), որտեղ խորամանկ հնարքներ բանեցնելով՝ միշտ հաղթող է դուրս գալիս և պարտվողին կամ սև էշ ու բոզ ջորի է դարձնում (ՀԺՀ XIV, 115–116), կամ զցում հորը (ԵԼ, Մարգարիտներ... Գ, 10, ՀԺՀ XI, 395–397), կամ պատից է կախում (ՀԺՀ XVII, 279), կամ էլ քար դարձնում, ինչպես արել է բազմաթիվ բեկերի, խաների, թագավորների տղաներին (ՀԺՀ V, 144–145): Եվ միայն նրանցից ամենաարժանավորն է՝ թագավորի կրտսեր որդին կամ երկվորյակ եղբայրներից երկրորդը, որ «թակավորութնի խարջ» է (ՀԺՀ XIV, 117), մյուս եղբայրներից ավելի խելացի, շրջահայաց, զգուշավոր, խարդախություններից չխաբվող, քաջ և ուժեղ, որ կարողանում է նվաճել աղջկան, թովչազերծ անել՝ «սեհրին (մոգություն) բոզմիշ (ավրել) էղե» (ՀԺՀ XI, 397), ապա կախարդանքից կամ գերությունից ազատել եղբայրներին և ամուսնանալ աղջկա հետ: «Քյանի որ տյու ըսըսկնեմ խելացի մարթ ես, ես քյե կնիկ, տյու զիս իրիկ»,— ասում է հնազանդ դարձած և ամուսնու առավելությունն ընդունող կինը (ՀԺՀ XIV, 126):

Աննվաճ և խրոխտ եղնիկ աղջկա դիրքերը զիջելը նշանակում է նաև մարդու գերիշխանության տարածումը վայրի բնության վրա, մարդկանց կողմից անտառային տարածքների յուրացումը, որը, եթե կատարվում է խելամիտ կերպով, դատապարտելի չէ: Հեռավոր ժամանակներում, երբ մարդկությունը սակավաթիվ էր, երկրագնդի շատ տարածքներ դեռևս անբնակ էին, մյուսներն էլ նոսր բնակեցված, մարդը կանգնած էր ահեղ բնության առջև միայնակ և անօգնական: Անծանոթ, ահարկու և մարդկային առասպելաստեղծ երևակայությամբ անձնավորված բնությունն իշխում էր նրա վրա, և մարդը նրա հետ հարաբերվելու համար կարիք էր զգում մտացածին ոգիների, աստվածային ուժերի միջնորդությանը դիմել: Աստիճանաբար նորանոր տարածքներ նվաճելով վայրի բնությունից, յուրացնելով այն, բնակեցնելով աճող ու բազմացող մարդկային ցեղերով, այն ենթարկում է իրեն և ձերբազատվում նախկին սարսափներից: Հեքիաթներում բոլոր անծանոթ, վտանգներով լի վայրերը՝ լինեն դրանք անտառներ, թե ջրային տարածքներ, լեռներ, թե ամայի դաշտեր, այն աշխարհի խորհրդանիշեր են, նրա բնակիչները՝ այնկողմնային, վերերկրային էակներ: Նրանց հանդեպ մշակութային հերոսի տարած հաղթանակն ընդարձակում է մարդկային հնարավորությունների և իմացության սահմանները, նեղացնում անիմանալիի ոլորտը, այն աշխարհը դարձնում այսրաշխարհ, վերերկրային էակները, զրկվելով թովչությունից՝ վերածվում են սովորական կանանց:

Եղնիկ աղջկա մասին մի հեքիաթում գեղջուկ ասացողը, փորձելով բացատրել այդ աղջկան հետապնդելու բազմաթիվ սերունդների չիրագործված ձգտումները,

պարզամտորեն մեկնաբանում է. «Էդ ախճիկը հինգ հարիր-վեց հարիր տըրեկան ա, քանի վըեր նա եղնիկի մորթու մեջ ա մտել, նա չի ծերանըմ» (ՀԱԲ 21, 45): Մենք կհավելենք, որ եղնիկ աղջիկը հազարավոր տարիների պատմություն ունի, բայց միշտ երիտասարդ է, հմայքով լի ու նաև անմահ, ինչպես հեքիաթը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՀ XXIII – *Ազգագրական հանդէս* (1912), գ. 23, Շուշի-Թիֆլիս:

ԵԼ Մարգարիտներ... Գ–Լալայեան Ե. (1915), *Մարգարիտներ հայ բանահիւսութեան*, հ. Գ, Հայոց ազգագրական ընկ., Թիֆլիս-Վաղարշապատ:

ԷԱԺ Բ – *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (1901), հ. Բ, Ժողովրդական վէպ և հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արեւելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա-Վաղարշապատ:

ԷԱԺ Դ – *Էմինեան ազգագրական ժողովածու* (1902), հ. Դ, Ժողովրդական հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արեւելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա-Վաղարշապատ:

ՀԱԲ 19 – Խաչատրյան Ռ. (1999), Թալին // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 19, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

ՀԱԲ 21 – Խեմչյան Է. (2000), Տավուշ // *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 21, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

ՀԺՀ I – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ II – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ III – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ IV – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ V – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ VI – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1973), հ. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ VII – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ VIII – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ X – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1967), հ. X, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ XI – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1980), հ. XI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ XIII – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ XIV – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1999), հ. XIV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ XV – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:

ՀԺՀ XVI – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (2009), հ. XVI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ XVII – Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (2012), հ. XVII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Вирсаладзе Е. Б. (1976). *Грузинский охотничий миф и поэзия.* М.: Наука.

Jensen Ad. E. (1949). *Das religiose Weltbild einer Fruhen-Kultur.* Stuttgart.

Եվա Զաքարյան

ԵՂՆԻԿ ԱՂՋԿԱ ՄՈՏԻՎԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Հայկական հեքիաթներում հաճախ հանդիպում է մի մոտիվ չքնաղ աղջիկ դարձող եղնիկի մասին, որի պատճառով բազմաթիվ երիտասարդ որսորդներ են կործանվում, մինչև գլխավոր հերոսին որոշակի փորձությունների ենթարկելուց հետո եղնիկ աղջիկը դառնում է նրա կինը՝ զրկվելով թովչական հատկություններից: Այս մոտիվը ինչպես հարևան կովկասյան ժողովուրդների առասպելաբանության մեջ, այնպես էլ հայկական հեքիաթներում իր

վաղնջական արմատներով առնչվել է մայրիշխանության ժամանակաշրջանում սկիզբ առած՝ անտառների, վայրի բնության և կենդանական աշխարհի պահապան ոգու հավատալիքներին:

Բանալի բառեր՝ *եղնիկ-աղջիկ, անտառի պահապան ոգի, վայրի բնություն, կենդանիների տիրուհի, մարալ, ջեյրան, որսորդ, վրացական առասպելաբանություն, արգելքը խախտել, դրախտային անտառ:*

Ева Закарян

МОТИВ ДЕВУШКИ-ОЛЕНЯ В АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ

Резюме

В армянских народных сказках часто встречается мотив оленя, превращающегося в прекрасную девушку. Девушка-олень обладает особыми чарами, из-за нее погибают многие молодые охотники. После того, как она, подвергая главного героя испытаниям, становится его женой, она теряет свои волшебные чары. Этот мотив встречается как в армянских сказках, так и в мифологии народов Кавказа. Данный мотив своими корнями связан с древними представлениями о матриархате, о духах-хранителях лесов, дикой природы и животного мира.

Ключевые слова: *девушка-олень, хранитель леса, дикая природа, властительница животных, марал, газель, охотник, грузинская мифология, нарушать запрет, райский лес.*

Yeva Zakaryan

THE MOTIF OF THE DEER MAIDEN IN ARMENIAN FOLKTALES

Summary

In Armenian folktale tradition there is a motif of the deer transforming into a beautiful maiden. Hunters who are lured into her presence often fail to notice that she is not a natural woman and are stomped to death. As soon as she marries the protagonist her charms disappear. This motif is popular not only in Armenian folktale tradition but in Caucasian Mythology in general. The motif goes back to ancient notions of matriarchy, of guardian spirits of forest and wild nature.

Key words: *deer-maiden, forest spirit, wild nature, animal mistress, maral, gazelle, hunter, Georgian mythology, taboo breaking, paradise, forest.*

Гаяне Карапетян

ОБРАЗ ЛЕСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ»

Одной из уникальных способностей человека является умение фантазировать, благодаря чему нам удается абстрагироваться от серой действительности и перенестись в созданный нами же воображаемый и уникальный мир с удивительными и немыслимыми образами и картинками. Мы видим себя здесь героями, а главное победителями.

Этим редким даром обладают дети, но к нашему величайшему сожалению, взрослея, нам становиться все труднее и труднее фантазировать, мечтать, искренне радоваться и удивляться каждому новому и чудесному открытию. И только единицы, которым удается сохранить в себе детскую непосредственность и непринужденность, могут щедро делиться частицей своего мира, и когда мы заглядываем туда, пусть даже краем глаза, поневоле меняется наш собственный мир.

Льюис же смоделировал свой мир, создал свою сказку – волшебную страну Нарнию и расположил ее в центре огромного и прекрасного леса, населив его мифическими созданиями, говорящими зверьми и птицами.

В статье будут рассмотрены три повести из указанного цикла – «Племянник чародея», «Лев, колдунья и платяной шкаф» и «Принц Каспиан».

Надо отметить, что образ леса в мировой литературе, особенно в сказочных произведениях, занимает весьма важное место. «Хроники Нарнии» не являются исключением.

Испокон веков лес притягивал людей своей таинственностью, недосягаемостью и величественностью. Он является именно той чертой, перешагнув которую мы оказываемся в совершенно незнакомом нам пространстве, со своим особым отсчетом времени, с иными, порой жестокими правилами и законами, но правилами честными и справедливыми. Но именно таинственность леса завораживала и вдохновляла на творчество множество художников, композиторов, писателей. Ему присваивались все новые черты, свойства и характер.

Как было уже сказанно, именно в лесу расположена Нарния и имённо сюда, в лес из «душного и тесного Лондона», с помощью волшебных колец, как происходит в «Племяннике чародея», по зову волшебного рога в «Принце Каспиане», или просто войдя в платяной шкаф в «Льве, колдунье и платяном шкафе», переносятся герои произведенияиименноздесьсниминачинаютпроисходитьневероятныеприключения и чудесные преобразования. В Нарнии, как собственно и в любой другой сказке, идет неприрывное противостояние добра со злом, где перед героями постоянно встают вопросы морального выбора и от того какой выбор будет сделан, зависит в какую сторону склонятся чаши весов.

Следует так же отметить, что лес в европейском фольклоре и волшебных сказках это место тайн, опасностей, испытаний или посвящений. Это неизученное,

неуправляемое место обитания богов и духов. Заблудиться в лесу или найти дорогу через него, соответственно, – метафора отсутствия опыта или достижения знания о мире взрослых или о себе самом (Тресиддер 1999: 193).

Изображенный Льюисом лес вполне совпадает с выше указанным определением леса, приведенным в словаре символов Джека Тресиддера. Он не только полон тайн, опасностей, испытаний, населен духами леса – дриадами, но, заглянув поглубже, становится очевидным, что этот образ в первую очередь связан с опытом детства, отрочества и с самими ощущениями и переживаниями автора.

Льюис с большим уважением и любовью относился к природе, но в то же время удивлялся ее парадоксальности. Вот что он писал в своей автобиографической книге «Настигнут Радостью». «Почему природа так прекрасна и в то же время так жестока и бессмысленна?» (Льюис 2007:108).

Автор очень любил «зеленые горы», то есть приземистую линию холмов Каслри которая виднелась из окна его дома в родной Ирландии. Больше всего Льюис любил Голливудские горы. Хотя эти горы были невысоки, с них открывался вид во все стороны. Сверху была видна вся гавань и море и весь пейзаж освещен одноэтажными, чисто выбеленными домиками с голубой черепицей на крыше.

В последствии он полюбил и природу Суррея, графства в южной Англии, куда был отправлен на обучение. Ему нравилась укромность Суррея. В Ирландии издалека был виден горизонт и море, а тут были извилистые тропинки, узкие долины, леса. В долинах и лесах прятались деревни, полевые тропки, кустарники и тайные лощины, и среди них, всегда неожиданно, – коттедж, ферма, дача или усадьба с фруктовыми садиками, которые делали свое дело – даровали обитателям уют и счастье.

«Я не мог охватить все это взглядом и каждый день отправлялся на прогулку, словно в лабиринт сказаний Мэлори или «Королевы фей». Долина переходила на юге в другую долину, поезд проезжал и скрывался в роще, холм прямо напротив меня ухитрялся скрыть свои выступы и расселины. Так бывало даже в летний полдень, но еще прекраснее был осенний день на дне долины, в молчании, под старыми огромными деревьями», – писал автор (Льюис 2007: 94).

Так же красочно и ярко Льюис рисует пейзажи Нарнии с ее огромными и густыми лесами, где лучи солнца насквозь пронизывают деревья, а между верхушками сверкает голубое небо. Горы здесь голубые и высокие, и вблизи лежит тихое, сияющее ослепительной голубизной море, катящее на песок маленькие волны. Воздух Нарнии полон жизни и радости и весь лес звенит от птичьего пения.

Понятие радости занимало огромное место в духовной жизни Льюиса. К этому внутреннему состоянию и ощущению он стремился всю свою жизнь и после долгого пути исканий и разочарований, он нашел ее в христианстве. Ведь источником всего сущего, как утверждал сам автор, в том числе и радости, является Бог.

«С точки зрения науки и обыденной жизни мы, смертные, – лишь «видимости», однако мы – видимость и проявление Абсолюта. В той мере, в какой мы подлинно существуем (не так уж велика эта мера), мы существуем благодаря, так сказать, укорененности в Абсолюте, единственной истинной реальности. Благодаря этому мы и испытываем Радость: мы тоскуем по тому единству, обрести которое мы можем, лишь перестав быть индивидуальным феноменом, перестав быть «собой». Радость – не иллюзия, скорее это миг прозрения, когда мы вспоминаем о своей призрачности и раздробленности и тоскуем о невозможном союзе, который уничтожит нас, о том

немыслимом пробуждении, которое открыло бы нам, что мы все еще спим» (Льюис 2007: 140).

Вот почему выше указанные повести, несмотря на уготованные героям трудные и, на первый взгляд, непреодолимые испытания, полны радостных и светлых событий, которые в прямую связаны с возвращением в Нарнию Аслана – доброго, мудрого, справедливого и бесконечно великодушного льва – творца страны Нарния. В повести "Лев, колдунья и платяной шкаф» вечная зима, без всеми нами любимого праздника Рождества, в которую была погружена Нарния из-за чар Белой Колдуньи, с приходом Аслана отступает. Пробуждается природа Нарнии и вместе с ней все ее созданья, наступает долгожданная весна.

Героям повести лес кажется исполненным жизни, покоя, теплоты, будто слышно, как растут деревья и Дигори, один из главных героев повести «Племянник чародея», рассказывая о нем впоследствии, говорил: «Он был такой свежий, он просто дышал, ну... прямо как свежий сливовый пирог» (Lewis 1994: 504).

В повести «Принц Каспиан» дети, после долгого и изнурительного путешествия в поисках Каспиана, останавливаются в лесу и будучи ужасно уставшими, засыпают. Люси вдруг просыпается от глубочайшего сна, «с чувством, что голос, который она любила больше всего на свете, позвал ее». Трепеща от волнения, но без малейшего страха, она направляется в сторону поляны, где росли деревья. Светила луна, она была такой яркой, что лес был виден как днем. Люси пристально посмотрела на деревья. «Почему то мне кажется, что они движутся», – сказала она себе, – «конечно же движутся» (Lewis 1994: 140).

На поляне она отчетливо услышала шум, какой могут издавать деревья при сильном ветре, но ветра не было. «Это был не обычный шум листвы. Люси почувствовала в нем какую-то мелодию, но не могла ухватить мотив». Это была ритмичная, веселая мелодия, и подойдя ближе, она с удивлением обнаружила, что деревья и вправду двигались.

Здесь следует отметить, что дерево, по определению Тресиддера, это высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. В различных культурах многие деревья считались священными или магическими. Почтительное отношение к волшебной силе деревьев основано на примитивных верованиях, что в них живут боги и духи. Символизм одушевленных деревьев сохранился в европейском фольклоре в образах человека-дерева или зеленого человечка (Тресиддер 1999: 75).

И, действительно, оказавшись посреди леса «Люси увидела дерево, показавшееся ей сначала не деревом, а высоким человеком с косматой бородой и зарослями волос». Но когда она опять взглянула на него, он уже снова казался деревом, хотя и двигался. С каждым деревом, на которое она бросала взгляд, случалось то же самое. «Сперва они выглядели как дружелюбные, славные великаны и великанши, потом снова становились деревьями. <...> Когда они казались деревьями – это были странно очеловеченные деревья, а когда выглядели людьми – это были ветвистые, покрытые листвой люди. Без сомнения деревья проснулись. Как будто в ней самой пробудилось что-то новое».

В той же самой повести мы становимся свидетелями удивительных трансформаций, которые так же связаны с именем Аслана. Стены угрюмых домов и зданий города Беруна, построенного во времена правления Мираза, не по праву занимавшего трон короля Нарнии, превращаются в массу колышущейся зелени и учительница школы

вдруг обнаруживает, что стоит в траве на лесной полянке и куда бы ни направлялся Аслан, сопровождаемый детьми, пробудившимися деревьями и лесными созданиями, в маленьком городе повторяется то же самое. У колодца во дворе они встречают человека, который палкой бьет мальчика. Здесь мы наблюдаем еще одну сцену трансформации: палка, которая доселе служила орудием для соблюдения так называемого «порядка», трансформируется в чудесный цветок. А цветок, как известно, это символ возрождения и расцвета духовной жизни. Мужчина пытается отбросить его, но цветок прилип к ладони. Рука становится веткой, тело – стволом дерева, ноги – корнями. Мы видим как доброта Аслана изменила и самого человека, перевоплотив его из никчемного, бездушного и жестокого существа в существо, символизирующее собой плодородие, жизненную силу и долголетие (Тресиддер 1999: 407, 77).

Таким образом, Лес в «Хрониках Нарнии» предстает пред нами как совокупность одушевленных существ.

Но в волшебных сказках деревья могут как защищать и исполнять желания, так и чинить препятствия и быть пугающими и даже демоническими созданиями (Тресиддер 1999: 75). Это не случайно, ведь как и любое живое существо, природа очень чувствительно реагирует на каждый совершенный человеком шаг: она противодейсвует любому злу и щедро вознаграждает за добро. На вопрос Каспиана, смогут ли деревья прийти ему на помощь в борьбе с Миразом, Боровик – один из персонажей повести «Принц Каспиан», отвечает так: «Нет, над ними у нас власти нет. С тех пор, как люди пришли в эту страну и стали валить деревья и осквернять ручьи, дриады и наяды впали в глубокий сон. Кто знает, смогут ли они пробудиться снова? Это огромная потеря для нас. Тельмаринцы ужасно боятся леса, и если деревья в гневе двинутся на них, они от страха сойдут с ума и уберутся из Нарнии так быстро, как только смогут» (Lewis 1994: 115).

К обновлению и свободе стремятся и животные Нарнии. Так же, как за Иисусом
следовали люди, оставив свои дома, свою старую жизнь, чтобы служить ему, они бегут
с ферм, чтобы присоединиться к Аслану. Грустные старые ослы, никогда не знавшие
радости, снова становятся молодыми, цепные псы рвут с себя цепи, лошади разбивают
свои телеги и рысью бегут за Асланом, находя в нем, творце Нарнии, спасение и
защиту. Ибо, как написано в Пятой Книге Моисеева Ветхого Завета, «Живущий под
кровом Всевышнего под сенію Всемогущего покоится. Прибежище мое и защита моя,
Бог мой, на которого я уповаю!»(Книга Библии 1997: 612).

Эти образы Льюисом были выбраны не случайно. Как известно, в христианстве
каждый из выше перечисленных образов имеет свое определение. Так, например,
собака является символом преданности, защиты, бдительности, и символизирует
миссию охраны христианских догм, лошадь символизирует победу, восхождение,
мужество и великодушие, осел же в христианской традиции является эмблемой
смирения, терпения и бедности (Тресиддер 1999: 345, 202, 260).

Как было уже отмечено, Нарния так же населена многочисленными мифическими
созданиями – наядами, дриадами, сатирами и силенами, фавнами, гномами и
великанами, речными богами и кентаврами. Это обьясняется подростковым
увлечением Льюиса древнеевропейской и греческой мифологиями. Льюис с большим
интересом изучал мифологию этих стран и брался за все, что мог добыть о них.
Позже это увлечение переросло в научный интерес, что не могло не отразится на его
творчестве.

Так, в мифологическом словаре наяды – нимфы источников, ручьев и родников, дриадами – лесные нимфы, покровительницы деревьев, сатиры – низшие лесные божества, демоны плодородия, составляющие свиту Диониса, силены – демоны плодородия, кентавры – мифические существа с человеческим телом до пояса и с конским туловищем ниже пояса встречаются в греческих мифах. Фавны – римские боги лесов и полей, покровители диких животных, стад и пастухов, гномы – маленькие человекоподобные существа, обитающие под землей, в горах или в лесу встречаются в древнеевропейских сказаниях и мифах (Арчер, Щеглов 2006: 104, 56, 135, 138,74, 158, 47).

Как утверждал С.Кошелев в своей статье «К.С.Льюис и его страна чудес», Льюиса обвиняли, в частности, в том, что он жителей Нарнии «надергал с миру по нитке» (Кошелев 1991:10). Несомненно, в этом высказывани есть большая доля правды, ведь из-за каждого куста выглядывают ожившие персонажи древних сказаний и мифов. Здесь все смешалось: люди, говорящие звери и птицы, гномы и великаны, фавны и кентавры. Однако сам Льюис, по нашему убеждению, рисуя мир Нарнии таким ярким и разнообразным, имел целью доказать то, что все явления в нашем мире, так или иначе, взаимосвязанны и часто переплетаются, и подчас невозможно проследить, что являтся следствием или продолжением другого, и что даже такие странные мифические существа, в аллегорическом смысле, являются по сути олицетворением и проявлением природы, а значит являются Божиими созданиями и имеют полноценное право на существование в таком прочтении.

Это доказывают и слова Аслана. В «Племяннике чародея», обращаясь к жителям Нарнии, он их называет «созданиями» Нарнии: «Создания, я дарю вам вас самих. Я навеки отдаю вам землю этой страны, Нарнии. Я отдаю вам леса, плоды, реки. Я отдаю вам звезды и самого себя» (Lewis 1994: 554).

Здесь, в Нарнии, в лесу как уже было сказанно, преодолев трудности, герои становятся лучше, смелее, справедливее. В доказательство сказанному, приведем отрывок из повести "Лев, колдунья и платяной шкаф": "Люси давно – пожалуй, целую вечность – не видела, чтобы Эдмунд выглядел так чудесно, как он выглядел сейчас в Нарнии. По правде сказать, с того самого дня, как он пошел в школу. Там-то, в этой ужасной школе, в компании дурных мальчишек, он и сбился с правильного пути. А теперь Эдмунд снова стал прежним и мог прямо смотреть людям в глаза» (Lewis 1994: 76).

В той же повести Питер бесстрашно бросается в бой с огромным волком, чтобы спасти сестру. Он вовсе не был таким уж смельчаком, напротив, ему казалось, что он вот-вот потеряет сознание от страха. Но это ничего не меняло: он знал, что ему повелевает долг, и ощущал в себе необычайную смелость, и готовность встретить любую опасность, кроме того, он должен был сам завоевать себе рыцарские шпоры. Этого хотел Аслан.

В эпизоде из повести «Принц Каспиан» Аслан поручает Люси убедить заблудившихся ребят следовать за ней по той единственно верной дороге, которая вывела бы их наконец из леса, но Люси в сомнениях – доверятся ли ей ребята, пойдут ли за ней, а, главное, как их убедить в том, что это поручение самого Аслана. Взглянув в огромные и мудрые глаза Аслана, она вдруг почувствовала в себе львиную силу и от сомнений не осталось и следа.

В «Племяннике чародея» Дигори удается противостоять искушениям Колдуньи: вкусить яблоко и тем самым обрести вечную молодость и власть над всеми. Он не берет яблоко даже для своей матери, которое исцелило бы ее от болезни. Он был

обязан принести яблоко Аслану и с достоинством справился с заданием. В награду своей преданности, Дигори получил желанное яблоко от Аслана.

Вернувшись к приведенному выше определению леса, можно сказать, что лес у Льюиса в первую очередь ассоциируется со свободой, с северной Ирландией, где он родился, с ее лесами, извилистыми тропинками, узкими долинами и конечно бескрайними полями, простирающимися по направлению к гавани Белфаста. Каждый раз возвращаясь из Англии на долгожданные каникулы в родной Белфаст, Льюис будет ощущать свободу, снимая с себя плотный, темный костюм, подобно тому как дети из повести "Племянник чародея», оказавшись в лесу между мирами, ощущали свежесть и покой.

Современный транспорт, как писал автор, ужасен: он «уничтожает расстояние», один из величайших, данных нам Богом даров. В упоении скоростью мальчишка проезжает сто миль и ни от чего не освобождается, ни к чему не приходит. А для его деда десять миль были бы путешествием, приключением, быть может – паломничеством. Прежде всего надо отдаться окружающей красоте и, открыв глаза и уши, вбирать в себя то, что видишь (Льюис 2007: 100, 93).

Таким образом, быть в гармонии с природой и относится к ней с уважением, не используя наши знания и возможности во вред – вот чему учит Льюис в своих повестях. Будучи во главе Нарнии, Люси, Сьюзен, Эдмунд и Питер издают справедливый закон «не рубить зря добрые деревья». Это, полагаю, должно послужить хорошим примером для всех нас.

ЛИТЕРАТУРА

Арчер В., Щеглов Г. (2006). *Мифологический словарь*. Изд: Астрель, Транзиткнига, АСТ.

Книга Библии (1997). Псалтырь, Псалом 90.

Кошелев С. (1991). Предисловие. *Клайв Стейплз Льюис. Хроники Нарнии. Письма детям. Статьи о Нарнии*. М.: СП «Космополис».

Льюис К.С. (2007). *Настигнут радостью, Духовная автобиография*. Санкт-Петербург: изд. Библиополис. Пер. с англ. Л. Сумм, воспроизведен по изданию: Льюис К.С. Пока мы лиц не обрели.

Тресиддер Дж. (1999) *Словарь символов*. Пер. с англ. С. Палько. – М.: Издат: ФАИР-ПРЕСС.

Lewis, C. S. (1994). *The Chronicles of Narnia*. New York: Harper Collins.

Гаяне Карапетян

ОБРАЗ ЛЕСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ КЛАЙВА СТЕЙПЛЗА ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ»

Резюме

В статье рассматривается значимость природы в жизни героев «Хроник Нарнии». Образ леса играет важную роль в произведении «Хроники Нарнии». В лесу Нарнии четверо детей, преодолевая трудности, становятся мудрее, смелее и справедливее. Таким образом, с помощью аллегории, автор показывает, как нужно жить в гармонии с природой, так как это единственный путь к спасению.

Ключевые слова: *Хроники Нарнии, К.С. Льюис, сказка, лес, аллегория, гармония с природой, мифические существа, фэнтези, детская литература.*

Գայանե Կարապետյան

ԱՆՏԱՌԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ՔԼԱՅՎ ՍԹԵՅՓԼԶ ԼՅՈՒԻՍԻ «ՆԱՐՆԻԱՅԻ ՔՐՈՆԻԿՆԵՐ» ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ամփոփում

Հոդվածում դիտարկվում է բնության նշանակությունը «Նարնիայի քրոնիկներ» ստեղծագործության հերոսների կյանքում: Անտառի գաղափարը էական դեր է խաղում քրոնիկներում: Նարնիայի անտառում չորս երեխաները, հաղթահարելով դժվարությունները, դառնում են իմաստուն, խիզախ և արդար: Այսպիսով, այլաբանության միջոցով, հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչպես պետք է ներդաշնակ ապրել բնության հետ, համարելով դա փրկության միակ ճանապարհը:

Բանալի բառեր *՝ Նարնիայի քրոնիկներ, Ք.Ս. Լյուիս, հեքիաթ, անտառ, այլաբանություն, առասպելական էակներ, բնության հետ ներդաշնակություն, երևակայական ժանր, մանկական գրականություն:*

Gayane Karapetyan

THE IMAGE OF THE FOREST IN *THE CHRONICLES OF NARNIA* BY C. S. LEWIS

Summary

The article views the significance of nature in the life of the heroes of *The Chronicles of Narnia*. The image of the forest plays a crucial role in the Chronicles. In Narnia's forest the four children, overcoming difficulties, become wiser, braver and fairer. By means of an allegory, the author shows how to live in harmony with nature since it's the only way to salvation.

Key words: *C. S. Lewis, The Chronicles of Narnia, fairy tale, forest, allegory, mythical creatures, harmony with nature, fantasy, children's literature.*

Աննա Հակոբյան

ԱՆՏՈՒԱՆ ԴԸ ՍԵՆՏ-ԷՔԶՅՈՒՊԵՐԻԻ «ՓՈՔՐԻԿ ԻՇԽԱՆԸ» ՎԻՊԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԸ ԸՍՏ ՕԲՅԵԿՏԻՎ ՉԱՓԱՆԻՇՆԵՐԻ

Անտուան դը Սենտ-Էքզյուպերիի ամենահայտնի գործը՝ «Փոքրիկ իշխանը», վերաբերում է բոլոր ժամանակներին, բոլոր հասարակություններին և բոլոր տարիքի մարդկանց: Առաջին անգամ հրատարակվելով 1943թ. Նյու-Յորքում անգլերենով, այնուհետև նաև ֆրանսերենով՝ 1946 թ., այս բանաստեղծական և փիլիսոփայական հեքիաթը, որն առերևույթ է միայն հեքիաթ՝ ուղղված երեխաներին իր պարզ, անպաճույճ լեզվով *և* գեղչված ոճով, իրականում հեղինակի՝ կյանքի խորհրդանշական պատկերի ըմբռնումն է: Եվ չնայած գիրքը նվիրված է Լեոն Վերթին, մեծահասակ մարդուն, վերջում ավելացված է. *«quand il était petit garçon» (երբ նա փոքր տղա էր)*: Եվ հրատարակչական, և մշակութային տեսակետից «Փոքրիկ իշխանը» միջազգային երևույթ է: Այն թարգմանված է աշխարհի 270 լեզվով և բարբառով, հինգ աշխարհամասերի ամենահայտնի և ոչ այնքան հայտնի լեզուներով, ինչպիսին են բրետոներենը /Ֆրանսիայում/, տագալոգերենը / Ֆիլիպիններում/, արագոներենը /Իսպանիայում/, ֆրիուլերենը /Իտալիայում/, Հնդկաստանի բազմաթիվ լեզուներով, էսպերանտոյով, հյուսիսային Արգենտինայի մի լեզվով, որի անունն անգամ հնարավոր չէ արտասանել: «Փոքրիկ իշխանը» աշխարհում ամենաընթերցվող գիրքն է՝ «Նոր Կտակարանից» հետո: Հեղինակի նկարազարդումները՝ ակվարելները, այդ ջինջ գրվածքի, լեզվի մաքրության և պարզ խորության անբաժանելի մասն են կազմում: Այս գործն ասես հրավերք է՝ վերագտնել մանկանը քո մեջ, քանզի՝ *«Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. Mais peu d'entre elles s'en souviennent»* (*բոլոր մեծահասակները նախ և առաջ երեխա են եղել, բայց նրանցից քչերն են հիշում այդ մասին*): Նման հռչակ ունեցող գիրքը հայերեն թարգմանվել է վեց անգամ, և դեռ երկու թարգմանություն էլ տպագրության մեջ են: Ֆրանսերենից հայերեն կատարված 6 թարգմություններն են՝ Սոֆի Ավագյան-1961թ., Սաղաթել Հարությունյան -1966 /ռուսերենից/, Կարպիս Սուրենյան – 2001թ., Թերէզ Ոսկերիչեան – 2006 թ. /արևմտահայերեն/, Սամվել Գասպարյան – 2010թ., Նվարդ Վարդանյան – 2011թ.:

Գնահատենք մեր տրամադրության տակ եղած վեց թարգմանությունները՝ ըստ մշակված և փորձարկված օբյեկտիվ չափանիշների, որոնք առնչվում են ա/ բառապաշարի համապատասխանության՝ համարժեքության աստիճանին, բ/ իմաստային շեղումներին, գ/շարահյուսական շեղումներին, դ/հետադարձ թարգմանությանը, ե/այլ լեզուներով կատարված թարգմանությունների հետ համեմատությանը, զ/ազատության չափին և ստեղծարարության աստիճանին, է/ թարգմանության ոճին, ը/ երկրաճին, թ/իդիոլեկտին:

Վերոհիշյալ թարգմանություններում թվում է անօգուտ է փնտրել բառերի իմաստային անհամապատասխանություններ՝ պարզ և մատչելի բառապաշարի պատճառով, թեպետ հենց դա էլ դժվարություն է ստեղծում արժևորումների համար: Մեր ուսումնասիրությունների դիտակետը ուղղենք դեպի Կարպիս Սուրենյանի՝ որպես ամենախստապահանջ թարգմանչի մեկնությանը, իսկ մնացածները զուգադրաբար համեմատենք այս թարգմանության հետ: Ակնհայտ է, որ օբյեկտիվ գնահատականի կարելի է հասնել, եթե այս հնարները կիրառվում են մի խումբ փորձագետ-խմբագիրների կողմից: Իսկ այդպիսի հնարավորություն մեզ ընձեռում է համալսարանական միջավայրը՝ մանկավարժությունը:

Կարպիս Սուրենյանը «Առասպելական Սենտ-Էքզյուպերին» վերնագրով առաջաբանում գրում է. «Կարդացեք «Փոքրիկ իշխանը»: Ինքը ոչ միայն պատմողն է: Առավել ևս՝ փոքրիկ իշխանն է ինքը: Նույնքան հեքիաթային մի կերպար, որ երևաց քսաներորդ դարում, ասես երկնքի ու երկրի միջև, ու մնաց առասպելական, գրեթե դիցաբանական հերոսի նման» (Սենտ-Էքզյուպերի 2001, 249):

Արևմտահայերենով առայժմ միակ թարգմանիչը՝ Թերէզ Ոսկերիչեանը, իր թարգմանության «Չոն» վերնագրով առաջաբանում գրում է. «Չոն թոռներուս՝ [...] և աշխարհի բոլոր հայ մանուկներուն ու պատանիներուն. ինչո՞ւ չէ. նաեւ՝ անոնց ծնողներուն: Երբ Փոքրիկ Իշխանը Ձեր հոգիներէն ներս թափանցէ, սքանչելիք մը տեղի կ'ունենայ: Ամբողջ համակրանք է ան. անդորրութիւն սփոփարար ալեկոծութիւն հարազատ. ներկայութիւն սիրելի, որ կջերմացնէ էութիւնդ մղումներով ներանձնական» (Սէնթ-Էքզիւպէրի 2006):

Իսկ Սամվել Գասպարյանը, գրում է. «*Փոքրիկ իշխանը* մարդկանց ու կյանքի հանդեպ անսահման սիրո, պատասխանատվության զգացումի, հավատարմության, բարության ու բարեկամության հզոր լիցք ունի: Ահա թե ինչու այս գիրք-հեքիաթը պարտավոր է կարդալ յուրաքանչյուր մարդ՝ մեծ թե փոքր...» (Սենտ-Էքզյուպերի 2010):

Սենտ-Էքզյուպերին «Փոքրիկ իշխանը» ձոնել է իր լավագույն բարեկամներից մեկին՝ արվեստագետ և գրող Լեոն Վերթին, թեպետ հետո արդարանում է դրա համար[1]: Մեր դիտարկումները սկսենք հենց այս ձոնից՝ «Լեոն Վերթին», որն անհասկանալի պատճառով Սոֆի Ավագյանի թարգմանության մեջ բացակայում է: Չկա նաև Ս.Հարությունյանի թարգմանության մեջ:

Նշված թարգմանիչներից ոչ մեկի մտքով չի անցել *իշխանի* փոխարեն գրել *արքայազն*, որն այս դեպքում կլիներ *Le Prince*-ի ճշգրիտ համարժեք: Նրանք, ովքեր օգտվել են ռուսերենից, որպես կանոն «Փոքրիկ իշխանը» գրում են մեծատառով, բայց Էքզյուպերիի բնագրում այն փոքրատառ է, փոքրատառ է նաև հեղինակի նկարազարդումներում, որոնք նույնքան հայտնի են, որքան և ինքը՝ ստեղծագործությունը: Փոքրատառը պահպանել են առաջին թարգմանիչը՝ Ս. Ավագյանը, Ս. Գասպարյանը, Թ. Ոսկերիչեանը, Կ.Սուրենյանը: Զարմանալի է, որ մեծատառ է թարգմանել նաև Ն. Վարդանյանը: Սաղաթել Հարությունյանի մեծատառ տարբերակը բնական է՝ գալիս է միջնորդ լեզվից՝ ռուսերենից: Այսպես՝

1 Հետագայում Էքզյուպերին ափսոսում է, որ այն չի ձոնել իր կնոջը՝ Կոնսուելա դե Սենտ-Էքզյուպերիին, որը ստեղծագործության ոգին է (Ա. Հ.):

Et c'est ainsi que je fis la connaissance ***du petit prince.***

Так я познакомился с ***маленьким принцем*** *(Сент-Экзюпери 2003, 95).*

Եվ այսպես էր, որ ես ծանոթացա ***Փոքրիկ իշխանի հետ*** */Ս.Հ/:*

Բերենք հաջորդ օրինակը.

...J'ai une excuse serieuse: cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde.

Ես լուրջ արդարացում ունեմ. այդ մեծ մարդը իմ լավագույն բարեկամն է, որ ունեմ աշխարհում /բառացի թարգմանություն/:

Իմաստային նմանության պայմաններում տեսնում ենք բառերի և ձևերի լիակատար նմանություն: Չկա թարգմանական որևէ դժվարություն: Սա ձևային համարժեքի պարզ օրինակ է, երբ և՛ հայերենում, և՛ ֆրանսերենում ընդհանուր իմաստներն արտահայտված են համանման լեզվային ձևերով[1]:

Սակայն անհարթություններ ենք նկատում նման պարզ նախադասության թարգմանական տարբերակների մեջ: Նախ բերենք Կ.Սուրենյանի թարգմանությունը. «*Մի լուրջ չքմեղանք ունեմ. այս մեծահասակ մարդը իմ լավագույն բարեկամն է աշխարհում*»:

Այս թարգմանության ոճն ակնհայտորեն հեռու է Սենտ-Էքզյուպերիի պարզ, գեղչված ոճից: Թերևս այլ համատեքստում ***չքմեղանք*** բառը կարող է գործածվել որպես *excuse* բառի համարժեք, սակայն երեխաներին դիմելիս նման վերամբարձ ոճի ընտրությունը ցանկալի չէ:

Հաջորդը՝ Ս.Հարությունյանի ռուսերենից կատարած թարգմանությունն է. «*Պետք է արդարանամ՝ այդ մեծահասակ մարդը իմ ամենալավ բարեկամն է*»: Թեպետ անտեսված է *աշխարհում*՝ այստեղ ոճական կարևոր նշանակություն ունեցող բառը, այնուհանդերձ, սա լավագույնն է մնացածների մեջ:

Ն. Վարդանյանի թարգմանությունը, որ ժամանակագրորեն ամենավերջինն է, թվում է՝ պետք է լիներ անթերի, սակայն... «*Այդպես վարվելու լուրջ արդարացումներ ունեմ: Նախ՝ այդ մեծահասակն իմ ամենալավ ընկերն է*»: *Excuse* – թարգմանված է *արդարացումներ*՝ հոգնակիով:

Ս.Գասպարյանին նույնպես դժվարություն է պատճառել *excuse* բառի թարգմանությունը. «*Դրա համար ես լուրջ պատճառ ունեմ. այդ մեծահասակ մարդը իմ ամենալավ բարեկամն է աշխարհում*» /Ս.Գ./ :

Զարմանալի է նաև *faire peur* արտահայտության Կ.Սուրենյանի թարգմանությունը՝

վախ պատճառել /I գլուխ/: ***Elles m'ont repondu: «Pourquoi un chapeau ferait-il peur?***

Ֆրանսերենում *faire* բայը ծառայում է պատճառական շրջասույթ կազմելու համար:

Կ.Սուրենյանը *ferait-il peur*-ը բառացիորեն թարգմանել է. «*Ինչո՞ւ գլխարկը պետք է վախ պատճառի*»: Այս թարգմանությունը ճշգրտել է Ն.Վարդանյանը. «*Գլխարկը ինչո՞ւ պիտի վախեցնի*»: Նշենք, որ թարգմանության ընթացքում Ն.Վարդանյանը

1 Տես՝ Гак В., Григорьев Б. (2000). Теория и практика перевода. Москва: Интердиалект. с 11.

հազվադեպ է անձնական դերանուն օգտագործում, ի հակադրություն Ս.Գասպարյանի, որն, ընդհակառակը, չարաշահում է դերանունները:

Թարգմանական մյուս տարբերակներն են.

Մի՞թե գլխարկը սարսափելի է / Ս. Հ./[1]*:*
Իսկ ինչո՞ւ պիտի վախենանք գլխարկից /Ս.Գ/:
Ինչո՞ւ գլխարկ մը պիտի վախեցնէր /Թ.Ո./:
Ինչո՞ւ պիտի գլխարկը մարդ վախեցնի /Ս.Ա./:

Faire peur-ը պետք է թարգմանել *վախեցնել*, այսինքն՝ հայերենում ներգործական սեռի բայով, որը Կ.Ս.-ը թարգմանել է *վախ պատճառել* ձևով, թեև հայերենում բայերի պատճառականը հիմնականում կազմվում է պատճառական կերպի ածանցներով՝ *զարմանալ-զարմացնել*, *չորանալ-չորացնել*, *քնել-քնեցնել* և այլն: Երբեմն ներգործական սեռի առանձին բայեր պատճառականը կարող են կազմել տալ, ոչ թե պատճառել բայի համադրությամբ՝ լսել տալ-լսեցնել և այլն: Ավելացնենք, որ հայերենում չկա *վախ պատճառել* արտահայտություն:

Հենց առաջին գլխում մեր ամենակարևոր խնդիրը՝ համարժեքության բացահայտումը, հանդիպում է խոչընդոտների. ***Je lui parlais à sa portée***. *À sa portée*-ն արտահայտություն է, որի մեկնաբանումն այնքան էլ դյուրին չէ, ինչպես երևում է:

Համտ.
Հարմարվում էի նրա խելքին /Կ. Ս./:
Ես իջնում էի նրա մակարդակին /Ս. Գ./:
Ես հարմարվում էի նրանց մտածողությանը /Ս. Հ./:
Ես խոսում էի նրանց հասկանալի բաներից /Ս.Ա./:
Սկսում էի նրանց պես դատել /Ն. Վ./:
Կը յարմարէի անոր մտածողութեան /Թ.Ո./:

Հաջորդ օրինակում ևս Կարպիս Սուրենյանը շարունակում է իր բառացի թարգմանությունը.

Mais mon dessin, bien sur, est beaucoup moins ravissant que le modèle /II գլուխ/
Իմ նկարածը, անշուշտ, շատ ավելի նվազ հմայիչ է, քան ինքն էր /Կ.Ս./:
Համտ.
Սակայն իմ նկարը, անշուշտ, այնքան էլ հրապուրիչ չէ, որքան բնօրինակն էր իրականում /Ն. Վ./:
Ահաւասիկ անոր լաւագոյն դիմանկարը զոր յաջողեցայ նկարել յետոյ /Թ.Ո./:
Ահա նրա ամենալավ դիմանկարը, որ հետագայում կարողացա նկարել / Ս. Հ./:
Լավագույն մակդիրը ավելի հաջող համարժեք է, քան *ամենալավ*-ը:

1 Հետայսու թարգմանությունների հեղինակների անունները կնշվեն փակագծերում՝ միայն անվան և ազգանունների առաջին տառերով:

Իմաստային շեղումները հայտնաբերելու համար հետադարձ թարգմանության մեր չափանիշի կիրառումը թույլ է տալիս բացահայտել որոշ թարգմանիչների /Ս.Գ./ շեղումը բնագրից. *Voici son meilleur portrait que j'ai pu dessiner plus tard.* Հիշենք բնագիրը. *«Mais mon dessin, bien sur, est beaucoup moins ravissant que le modèle».* *Ահա նրա ամենալավ դիմանկարը, որն ինձ հաջողվեց նկարել ավելի ուշ* /Ս.Գ./: Կարելի է ենթադրել, որ սա ինքնուրույն թարգմանություն չէ, այլ միջնորդ լեզվից կատարված թարգմանության խմբագրում. *հետագայում*-ը փոխարինված է *ավելի ուշ-ով* և դրված նախադասության վերջում. «Ահա նրա ամենալավ դիմանկարը, որ հետագայում կարողացա նկարել» /Ս.Հ./:

Առանձին դեպքերում թարգմանիչները դժվարացել են գտնել *planète d'origine*-ի հայերեն համարժեքը:

Կ. Սուրենյանը, օրինակ, գրել է *բնիկ մոլորակ*, որը փաստորեն բառացի թարգմանություն է և անհասկանալի[1], մյուսները՝ *հայրենի մոլորակը* / Ս. Հ./, *սեփական մոլորակը* /Ն. Վ/, *հարազատ մոլորակը* /Ս.Գ/, *մոլորակը ուրկէ ան կու գար...* /Թ.Ո./, իսկ Ս. Ավագյանը գրել է պարզապես *մոլորակը*՝ անտեսելով նրա ինչպիսին լինելու հատկանիշը:

Անցնենք մեկ այլ օրինակի քննությանը:

Mais il remarqua avec sagesse.

Բայց հետո մի խելոք դիտում արեց /Կ.Ս./ (ոչ մի հայ մանուկ այսպիսի խրթին նախադասություն չի արտաբերի):
Իսկ հետո խելամտորեն ավելացրեց / Ս. Հ./:
Իսկ յետոյ իմաստութեամբ աւելցուց /Թ.Ո./:
Հետո խելամտորեն ավելացրեց / Ս. Գ./:
Եվ խելացի կերպով նկատեց /Ս.Ա./:

Խելացի կերպով-ը մակբայ կազմելու հնացած ձև է: Դարձյալ լավագույնը ռուսերենից՝ միջնորդավորված թարգմանությունն է՝ խելամտորեն:

Այստեղ անհրաժեշտ է հիշեցնել մի շատ տարածված թարգմանական սխալ, որ տեղ է գտել նաև վիպակի V գլխի թարգմանության մեջ: *Faire remarquer* նշանակում է *նշել*, և ոչ *նկատել տալ*: Կարելի է թարգմանել՝ *ուշադրությունը հրավիրել*, կամ պարզապես՝ *նկատել*:

Je fis remarquer au petit prince.
Ես նկատել տվեցի փոքրիկ իշխանին /Ս.Ա/:
Փոքրիկ իշխանին փորձեցի բացատրել /Ն. Վ/:
Ես փոքրիկ իշխանին նկատել տվի /Կ.Ս./:

Վերջին տարբերակը ոչ միայն սխալ է, այլև պարունակում է *տալ* բայի ներգործական ձևի արխայիկ կիրառություն. այն այսօր հնչում է առավելապես խոսակցական լեզվում կամ բարբառներում. նախընտրելի է *տվեցի* ձևը: Մյուսները կրկնել են ռուսերենով միջնորդավորված տարբերակը՝ *Ես առարկեցի* /Ս. Հ./:

Ֆրանսերենում հաշվվում է *faire* բայի 83 կիրառություն: Այս բազմիմաստ բայն ունի չափազանց լայն իմաստ, գործածական է ակտիվ և չեզոք, որոշակի և անորոշ, կոնկրետ և վերացական իմաստներով: Հանդես է գալիս նաև որպես

1 Բնիկ նշ. է բուն, տեղացի, երկրացի, իսկական: Տես՝ Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան (1969), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., h. 1:

կիսաօժանդակ բայ, երբ նրան հաջորդում է անորոշ դերբայ, օր.՝ *faire couler, faire entrer, faire sortir* և այլն[1]: Տվյալ դեպքում այն կիսաօժանդակ բայ է, այսինքն՝ պետք է թարգմանել հիմնական բայը և ոչ թե նաև *faire*-ը, որը կորցրել է իր առաջնային նշանակությունը :

Քննենք հաջորդ օրինակը.

Ah! ah! Voila la visite d'un admirateur!

Ահ՜: Ահ՜: Ահա մի հիացողի այցելությունը/Կ.Ս./. բառացի թարգմանություն, որը, սակայն, չի հնչում հայերեն :

Օյ, օյ, ահա և ինձ այցի եկավ իմ ***երկրպագուն*** /Ս. Գ./: Հայերենում *Օյ, օյ* –ը չի համապատասխանում ֆրանսերենի բնաձայնական *Ah ! ah !*-ին: Կրճատված ձևով կրկնված է ռուսերենի բացականչությունը՝ Օ՜, ահա և **երկրպագու** հայտնվեց /Ս.Հ./ (լավագույն տարբերակը):

Օ, օ, ահա եկավ իմ երկրպագուն /Ս.Ա./ : Այստեղ կա գոնե ստեղծարարություն:

Ահա՜, ահա՜, **այցելեց իմ երկրպագուն** /Ն. Վ./ :

Ah ! ah ! բնաձայնական ձայնարկությունները թարգմանված են եղանակավորող բառերով, որոնք ի տարբերություն զգացական վերաբերմունք արտահայտող ձայնարկությունների, որևէ զգացում չեն արտահայտում: Նույնն է նաև արևմտահայերեն թարգմանության մեջ. *ահավասիկ հիացող մը կ'այցելէ* /Թ.Ո./:

Ահա ևս մեկ օրինակ.

Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications.

Մեծահասակները իրենք երբեք և ոչինչ չեն հասկանում, իսկ երեխաների համար շատ է հոգնեցուցիչ, երբ ստիպված են լինում ամեն ինչ նրանց բացատրել ու գլուխները մտցնել /Ս. Հ./ :

Donner des explications ռուսերենից արված թարգմանությունը՝ *բացատրել ու գլուխները մտցնել* ՝ ի հակադրություն ֆրանսերենի բառացի *բացատրություններ տալ*–ուն, բնագրի համեմատ կոպիտ է հնչում:

Աշխարհում չկա մի մեծահասակ մարդ, որն ինքնուրույն որևէ բան հասկանա, իսկ երեխաների համար չափազանց ձանձրալի է ***օրնիբուն*** *բացատրություններ տալ նրանց* /Ս. Գ./:

Այս թարգմանության մեջ *օրնիբունը* – *de toujours et toujours* կասկածելի համարժեք է:

Մինչդեռ պետք էր թարգմանել ընդամենը *անընդհատ*՝ ինչպես Ն. Վարդանյանը, կամ *անդադար*՝ ինչպես Թ. Ոսկերիչեանը.

Մեծահասակները ինքնուրույն երբեք ոչինչ չեն հասկանում, իսկ երեխաներին հոգնեցնում է **անընդհատ** *բացատրություն տալը* /Ն.Վ./:

Այս մեծերը երբեք իրենք իրենց բան մը չեն հասկնար. և շատ յոգնեցուցիչ է մանուկներուն համար՝ **անդադար** *անոնց բացատրություն տալ* /Թ.Ո./:

XVI գլխում փոքրիկ իշխանը, որ բարեկամ է որոնում, հասնում է Երկիր մոլորակ: Այս յոթերորդ մոլորակը նման չէ մյուսներին.

La Terre n'est pas une planète quelconque!

Ոմանք չեն գտել *quelconque* ածականի համարժեքը՝ բոլորին հայտնի *որևէ, ցանկացած* կամ *միջակ* բառարանային թարգմանությունը: Համենայն դեպս

1 Տես՝ Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire le Robert. Paris. 2006.

բոլոր տարբերակները կարելի է ընդունել, բացի Ս. Գասպարյանի սխալ մեկնաբանությունից. նա մոլորակի հատկանիշը ցույց տալու փոխարեն մատնանշում է պատկանելությունը՝ «երկիրը որևէ մեկի մոլորակը չէ» /Ս. Գ./, որ կարելի է գնահատել որպես իմաստային շեղում:

Համմտ.

Երկիրն ինչ-որ պարահական մոլորակ չէ /Ս.Ա./:

Երկիրը պատահական մի մոլորակ չէ /Կ. Ս./:

Երկիրը սովորական մոլորակ չէ /Ն. Վ./:

Երկիրը հասարակ մոլորակ չէ /Ս. Հ./:

Երկիրը հասարակ որևէ մոլորակ չէ /Թ. Ո./:

Քննարկենք վեպի այն դրվագը, որտեղ Փոքրիկ իշխանը հանդիպում է օձի հետ: Վերջինս միայն հանելուկներով է խոսում / XVII գլուխ/:

— ...mais pourquoi parles-tu toujours par enigmes ?

— je les resous toutes, dit le serpent.

— ... *բայց ինչո՞ւ միշտ առեղծվածներով ես խոսում:*

— *Ես լուծում եմ բոլոր առեղծվածները,–ասաց օձը* /Կ.Ս./:

Համմտ.

— *Բայց ինչո՞ւ ես անընդհատ հանելուկներով խոսում:*

— *Ինձ համար անլուծելի հանելուկներ չկան* /Ս.Գ./:

— *Բայց դու ինչո՞ւ ես միշտ հանելուկներով խոսում:*

— *Ես լուծում եմ բոլոր հանելուկները* /Ս.Հ./:

— *Ըսէ ինձի. ինչո՞ւ միշտ հանելուկներով կը խօսիս:*

— *Ես բոլոր հանելուկները կը լուծեմ* /Թ.Ո./:

Թվում է՝ բոլոր թարգմանիչները լուծել են այս խնդիրը, նախադասությունը պարզունակ է, ձևային համարժեքներն իրենց տեղերում են: Կ. Սուքիասյանն է միայն, որ *հանելուկի* փոխարեն օգտագործել է *առեղծված* բառը, որն այստեղ դարձյալ համահունչ չէ ընդհանուր էքզյուպերյան մաքուր, պարզ և «մանկական» ոճին:

XI գլխում փոքրիկ իշխանը հասնում է վարդերի պարտեզին և հանդիպում է աղվեսին: Վերջինս նրան բացատրում է՝ ինչ է նշանակում «ընտելացնել»:

Հենց աղվեսի բացատրությունների շնորհիվ է, որ փոքրիկ արքայազնը բացահայտում է բարեկամության խորությունը.

C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.

Այս պարզ նախադասության թարգմանությունը ևս մեկ անգամ ապացուցում է, որ ամենադժվարը հենց պարզն է, պարզ խորության վերարտադրումը:

Քո *վարդի համար* ***քո*** *կորցրած ժամանակն է, որ այդքան թանկ է դարձնում քո վարդը* /Կ.Ս./: Երկու անգամ անիմաստ, առանց անհրաժեշտության կրկնվում է **քո** դերանունը:

Այս ամբողջ ժամանակը դու կորցրիր հանուն քո վարդի, որը դարձավ քո ամենաթանկ վարդը /Ս.Գ./: Այստեղ էլ կրկնվում է *վարդ* գոյականը:

Վարդիդ համար կորցրած ժամանակն է այդքան կարևոր դարձրել նրան քեզ համար /Ն. Վ./:

Լավագույն թարգմանությունը Սոֆի Ավագյանի թարգմանությունն է, որ հնչում է հայերենով. անգամ դժվար է գլխի ընկնել, որ բնագիրը հայերենը չէ:

Քո վարդին կարևոր դարձնողը այն ժամանակն է, որ դու կորցրել ես նրա համար /Ս.Ա./:

Արևմտահայերենովը նույնպես ճշգրիտ թարգմանություն է.

Դու ժամանակ սպառեցիր վարդիդ վրայ. այդ խել պատճառով ան կարևորագոյնն է /Թ. Ռ./:

Զարմանալի է, բայց ռուսերենից թարգմանությունը բոլորովին չի համապատասխանում բնագրին.

Քո վարդը քեզ համար այդքան թանկ է, որովհետև դու նրան տվել ես քո ամբողջ հոգին... /Ս.Հ./:

Բնագրի հետ կապ չունեցող այս ազատ, «ստեղծարարական» հնարագիտությունը լույս է տեսել երկու անգամ՝ 1966 և 1986 թթ., և երկու անգամ էլ՝ առանց խմբագրման: Եվ որտեղի՞ց է հղացել այդ բացատրությունը...*տվել ես քո ամբողջ հոգին...*

Փոքրիկ արքայազնը օդաչուի մոտ է անցկացնում յոթ օր: Այստեղ է, որ նա արտասանում է իր հայտնի ֆրազներից մեկը (XXIV).

Ce qui embellit le désert c'est qu'il cache un puits quelque part...

Անապատը մի խոր ջրհոր է թաքցնում չգիտես ուր,– ասաց փոքրիկ իշխանը,– այդ է գեղեցկացնում դրան... /Կ.Ս/:

Անապատը գեղեցիկ է, որովհետև ինչ-որ տեղ ջրհոր է թաքցնում... /Ն.Վ/:

Գիտես ինչով է գեղեցիկ անապատը, – ասաց փոքրիկ իշխանը : – Որովհետև անապատում, թաքուն մի տեղ, ջրհոր կա... /Ս.Գ./:

Անապատին գեղեցկացնում է այն,– ասաց փոքրիկ իշխանը,– որ նա ինչ-որ տեղ ջրհոր է թաքցնում... /Ս.Ա./:

Գիտես ինչու է անապատը լավ,– ասաց նա: – *Նրանց մեջ, ինչ-որ տեղերում, աղբյուրներ են թաքնված...* /Ս.Հ/:

Առերևույթ հեշտ են թվում նաև Էքզյուպերիի թևավոր խոսքերի կամ արդեն աֆորիզմներ դարձած արտահայտությունների թարգմանությունը, սակայն այդ գործի պարզ խորության մեջ է թաքնված ամբողջ դժվարությունը: Էքզյուպերիի այս ստեղծագործության ամեն մի նախադասությունը մի մաքսիմ է կամ անվանենք աֆորիզմ, եթե առաջնորդվելու լինենք այն սկզբունքով, որ աֆորիզմը կարճ և իմաստալից ասացվածք է, որը պատկանում է փիլիսոփայության ոլորտին, մինչդեռ մաքսիմի նյութը ընդհանուր և խտացված արտահայտություն է և հանում է բարոյախոսությունից:

III գլխում կարդում ենք.

Droit devant soi, on ne peut pas aller bien loin.

Առաջդ շիփ-շիտակ չես կարող շատ հեռու գնալ... ***droit devant toi*** *–շիփ-շիտակ – համարժեքն անհաջող է:* /Կ. Ս./

Հմմտ.

Ուղիղ գնալով շատ հեռու չենք կարող հասնել... /Ն.Վ./:

Եթե անընդհատ ուղիղ գնաս՝ շատ հեռու չես գնա... /Ս. Գ./:

Շիտակ դէպի առջև՝ շատ հեռու չի կրնար գնալ... /Թ.Ռ./:

Եթե ուղիղ գնալու լինես, հեռուն չես գնա... /Ս. Հ./:

Ուր էլ որ աչքդ կտրի, շատ հեռու չի կարող գնալ... /Ս. Ա./:

Ահա մեկ այլ աֆորիզմ.

Les vaniteux n'entendent jamais que les louanges.

Սնապարծների համար բոլոր մյուս մարդիկ ***հիացողներ*** *են* /Կ.Ս./:

Սնափառներու համար՝ միւս մարդիկը ***հիացողներ*** *են* /Թ.Ռ./:

Պարծենկոտի կարծիքով բոլոր մարդիկ ***երկրպագուներ են*** */Ս.Ա./:* Ս.Ավագյանի թարգմանությունը, որ բոլորովին համարժեք թարգմանություն չէ, այլ «ստեղծարարության» արգասիք, ասես ոգևորել է մնացած թարգմանիչներին.

Փառամոլների համար բոլոր մարդիկ ***երկրպագու*** *են* (Ս. Գ.): Պարզ չէ, թե այդ բոլոր երկրպագու մարդիկ ո՞ւմ երկրպագուն են: *Բոլոր* բառը չի փրկում թարգմանչին՝ ուղղելու բնագրի սխալ թարգմանությունը:

Մեկ այլ տարբերակ է՝ *«փառամոլների համար մնացած մարդիկ* ***երկրպագուներ*** *են»* (Ն. Վ.): Ռուսերենից արված թարգմանությունը դարձյալ լավագույնն է. *«Չէ՞ որ սնապարծ մարդկանց միշտ թվում է, թե բոլորը հիացած են իրենցով»* /Ս.Հ/:

Որոշ տարբերակներում հանդես են գալիս ենթակայական դերբայներ, որոնք համատեղում են բայական և անվանական հատկանիշներ. այս պարագայում ուրեմն գործ ունենք ստորոգելական վերադիրների հետ՝ *հիացողներ են:* Սակայն որևէ անհրաժեշտություն չկա ենթակայական դերբայ կիրառելու, մանավանդ, եթե նշենք որ այս աֆորիզմը սխալ են թարգմանել բոլորը, բացի ռուսերեն տեքստի թարգմանչից: Այս աֆորիզմը պետք է դիտարկել համատեքստում. *«Mais le vaniteux ne l'entendit pas. Les vaniteux n'entendent que les louanges.»* Ճիշտ թարգմանությունն այսպիսին է. *«Բայց սնապարծը չլսեց այն: Սնապարծները լսում են միայն իրենց ուղղված գովեստները»:*

Անդրադառնանք XXV գլխում տեղ գտած մի աֆորիզմի.

On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.

Բայց աչքերը կույր են: Պետք է սրտով փնտրել /Կ. Ս./:

Պետք է տեսնել միայն սրտով: Ամենակարևորը աչքի համար անտեսանելի է /Ս.Ա/:

On դերանվան սխալ թարգմանություն. այն երբեք չի թարգմանվում *պետք է:* Ճիշտ թարգմանությունն է՝ *միայն սրտով կարող ես տեսնել: Գլխավորը աչքով չես տեսնի*, կամ գոնե՝ *«մարդը միայն սրտով է տեսնում. գլխավորն աչքերին տեսանելի չէ»* /Ն.Վ/:

Կան նաև իմաստային շեղումներ.

Միայն սիրտն է սրատես: Ամենագլխավորը աչքով չես տեսնի /Ս.Հ./:

Ախր, աչքերը կույր են: Պետք է սրտով փնտրել /Ս.Գ./:

Սա վերցված է Կ. Սուրենյանի թարգմանությունից, միայն առաջին բառը՝ *բայց*-ը փոխարինված է *ախր*-ով: Ինչու ենք ասում վերցված է, որովհետև կրկնված է նույն սխալը: Նույնն է նաև արևմտահայերեն թարգմանության մեջ.

Բայց աչքերը կույր են: Հարկ է սրտով փնտռել /Թ.Ռ./:

XXI գլխում հայտնվում է աղվեսը և խնդրում, որ իրեն ընտելացնեն: Նա ասում է, որ մարդիկ հասկանում են միայն այն, ինչն ընտելացնում են: Իսկ հետո պատասխանատվություն են կրում դրա համար:

Les hommes ont oublié cette verité, dit le renard. Mais tu ne doit pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé.

Մարդիկ մոռացել են այս ճշմարտությունը,– ասաց աղվեսը: – Բայց դու չպետք է մոռանաս: Ընդմիշտ պատասխանատու ես դառնում քո ընտելացրած բանի համար /Կ.Ս./:

Սա ամենաճշգրիտ թարգմանությունն է, եթե հաշվի առնենք, որ տվյալ դեպքում խոսքը փոքրիկ իշխանի վարդի՝ անշունչ առարկայի մասին է, և ոչ թե ընդհանրապես փիլիսոփայորեն՝ մարդու, ինչպես թարգմանել են բոլոր մնացած թարգմանիչները: Սակայն գեղագիտական իմաստով *բանը* գեղեցիկ բառ չէ:

Համտ.

Դու միշտ պատասխանատու ես նրա առջև, ում ընտելացրել ես /Ս.Ա./:

...ընդմիշտ պատասխանատու ես բոլոր նրանց համար, ում ընտելացնում ես /Ն. Վ./:

Այստեղ ևս առանց անհրաժեշտության կիրառվել է հոգնակի թիվ:

...հավիտյան պատասխանատու ես նրա համար, ում ընտելացրել ես /Ս.Հ./:

Հիմա դու ընդմիշտ պատասխանատու ես բոլոր նրանց համար, ում ընտելացրել ես /Ս.Գ./:

Դուն ցկեանս պատասխանատու ես անոր զոր ընտելացուցիր /Թ.Ո./:

Մաքսիմները շատ են, ավելի ճիշտ, յուրաքանչյուր նախադասություն, որ «արտասանում է» հեղինակը, ինքնին մի մաքսիմ է, ուստի թարգմանական ազատությունը պետք է հասցված լինի նվազագույնի: Հայերենում ևս դրանք պետք է դառնան /գուցե և արդեն դարձել են/ մաքսիմներ՝ փիլիսոփայական ասույթներ, ինչպիսիք են ֆրանսերենում, և թարգմանված լեզուներում: Դրանցից շատերը այնքան տարածված են և այնքան հանրամատչելի, որ մարդիկ գործածում են, չիմանալով՝ ով է հեղինակը:

Le langage est source de malentendus.

Լեզուն թյուրիմացությունների աղբյուրն է /Կ. Ս./:

Լեզուն բոլոր չարիքների աղբյուրն է /Ս.Ա./:

Լեզուն թյուրիմացությունների աղբյուրն է /Ն. Վ./:

Բառերը միայն կխանգարեն, և մենք չենք հասկանա միմյանց /Ս.Գ./:

Խոսքերը միայն խանգարում են իրար լավ հասկանալուն /Ս.Հ./:

Խոսքը անհասկացողության աղբիւր է /Թ.Ո./:

Եվս մեկ աֆորիզմ.

Ce qui est important, ça ne se voit pas.

Այն ինչ կարևոր է, չի երևում աչքին /Կ.Ս./: Թեպետ և բառացի թարգմանություն է, սակայն լավ է հնչում հայերենով:

Համտ.

Ռուսերենից թարգմանությունը կորցրել է իր հակիրճությունը և նման է հարասույթի, նման է բացատրության.

Ամենագլխավորն այն է, որ մարդ աչքերով չի տեսնում /Ս.Հ./:

Ամենագլխավորը տեսանելի չէ աչքին /Ն.Վ/:

Ամենակարևոր բանը աչքի համար անտեսանելի է /Ս.Գ./:

Այն ինչ կարևոր է, չի նկատվում /Ս.Ա./:

Ամէնէն կարևոր բաները չեն տեսնուիր /Թ.Ո./:

Այս թարգմանություններում հիմնականը անհատական իդիոլեկտների տարբերություններն են:

On risque de pleurer un peu si l'on s'est laissé apprivoiser...

Եթե քեզ թույլ ես տվել, որ ընտելացվես, մի քիչ լաց լինելն էլ կա հետո /Կ.Ս./:

Որոշ փորձագետներ վերջին թարգմանությունը գնահատեցին «անհաջող», բացատրելով, որ կրավորական սեռի՝ *ընտելացվես* ձևն այս պարագայում անընդունելի է:

Համտ.

Երբ թողնում ես, որ քեզ ընտելացնեն, հետո դրա համար կարող է և լաս /Ս.Հ./:

Մարդ կարող է լալ, երբ ընտելացած է /Ս.Ա./:

Երբ թույլ ես տալիս, որպեսզի քեզ ընտելացնեն, դրա համար կարող է նաև լաց լինես /Ս.Գ./:

Հնարավոր է լաց լինենք, եթե թույլ ենք տվել ինչ-որ մեկին մեզ ընտելացնել /Ն.Վ/:

Լալու վտանգին մէջ կ'իյնաս, եթէ թողուս որ քեզ ընտելացնեն /Թ.Ո./:

Այս վերլուծությունները չեն հանգում միանշանակ գնահատականների: Ուստի կարելի է ինչ-որ տեղ համաձայնել Ֆորտունատո Իսրայելի հետ. «Յուրաքանչյուր թարգմանություն հարմարեցում է՝ լավ կամ վատ, և այդ հարմարեցումը նույնքան արդյունք է հակասականության, որքան ազատության հաստատումը» (Israél 1996, 21):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Սենտ-Էքզյուպերի, Անտուան դը (1961), Փոքրիկ իշխանը թարգմ. Ս. Ավագյանի // *Մարդկանց երկիրը*, Երևան, Հայպետհրատ:

Սենտ-Էքզյուպերի, Անտուան դը (1966), *Փոքրիկ իշխանը*, թարգմ. Ս.Հարությունյանի, Երևան, Հայաստան:

Սենտ-Էքզյուպերի, Անտուան դը (2001), Փոքրիկ իշխանը, թարգմ. Կ. Սուրենյանի // Սուրենյան, Կարպիս *Պատկ թարգմանական*, Երևան, Սարգիս Խաչենց:

Սէնթ-Էգզիւպէրի, Անթուան տը (2006), *Փոքրիկ Իշխանը*, թարգմ, Թ.Ոսկէրիչեանի, Պէյրութ, Voskedar Publishing Corp.:

Սենտ-Էքզյուպերի, Անտուան դը (2010), *Փոքրիկ Իշխանը*, թարգմ. Ս.Գասպարյանի, Երևան, Արեգ:

Israél, Fortunato (1996). Traduction littnraire: L'Appropriation du texte//*Collection Traductologie*. N 7. Paris: Presses Universitaires.

Saint-Exupery, Antoine de (1946). *Le Petit Prince*. Paris: Folio/Gallimard.

Сент-Экзюпери, Антуан де (2003). *Маленький принц*. М.: Радуга.

Աննա Հակոբյան

ԱՆՏՈՒԱՆ ԴԸ ՍԵՆՏ-ԷՔԶՅՈՒՊԵՐԻԻ «ՓՈՔՐԻԿ ԻՇԽԱՆԸ» ՎԻՊԱԿԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԸ ԸՍՏ ՕԲՅԵԿՏԻՎ ՉԱՓԱՆԻՇՆԵՐԻ

Ամփոփում

Հոդվածի քննության առարկան ժամանակակից թարգմանաբանության խնդիրներից մեկն է՝ թարգմանության գնահատումն ըստ օբյեկտիվ չափանիշների: Փորձ է արվում գնահատել Էքզյուպերիի «Փոքրիկ Իշխանը» վիպակի հայերեն վեց թարգմանական տարբերակները՝ առաջին անգամ զուգադրական ուսումնասիրության առարկա դարձնելով նաև արևմտահայերեն տեքստը: Նյութի ընտրությունը պատահական չէ, քանի որ Անտուան դը Սենտ-Էքզյուպերիի «Փոքրիկ իշխանը»՝ բանաստեղծական և փիլիսոփայական այս հեքիաթը, աշխարհում ամենից հաճախ թարգմանվող գիրքն է «Նոր Կտակարանից» հետո: Եվ մեր խնդիրն է արժևորել առկա թարգմանությունները՝ ըստ գոյություն ունեցող չափանիշների:

Բանալի բառեր՝ *թարգմանություն, գնահատում, օբյեկտիվ չափանիշ, համարժեք, զուգադրական մեկնություն, փիլիսոփայական հեքիաթ, թարգմանաբանություն, համարժեք թարգմանության չափանիշներ, արևմտահայերեն տարբերակ:*

Анна Акопян

ОЦЕНКА ПЕРЕВОДОВ СКАЗКИ АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ» ПО ОБЪЕКТИВНЫМ КРИТЕРИЯМ

Резюме

В Статье рассматривается одна из главных проблем современного переводоведения – оценка литературного перевода. Объектами лингвистического и литературоведческого анализа являются шесть вариантов перевода на армянский язык. Выбор произведения не случайный – «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери самая переводимая книга в мире, после Библии. Каждая фраза в этой сказке является максимом, и детальный анализ переводов показывает, что не все переводчики смогли достичь полной эквивалентности. Впервые исследование перевода на западноармянский язык является частью сравнительного анализа.

Ключевые слова: *перевод, оценка, объективные критерии, эквивалент, сравнительная интерпретация, философская сказка, переводоведение, критерии адекватного перевода, западноармянский вариант.*

Anna Hakobyan

EVALUATING ARMENIAN TRANSLATIONS OF ANTOINE DE SAINT-EXUPERY'S *THE LITTLE PRINCE* ACCORDING TO OBJECTIVE CRITERIA

Summary

The article discusses one of the problems of modern translation studies, i.e. the evaluation of a literary translation. Six Armenian translations of Exupery are considered from the points of view of literary criticism and linguistics. The choice is not accidental: *The Little Prince* is the most translated book in the world after the Bible. Each phrase in this lucid work is a maxim, and the detailed analysis of the translations reveals that some translators have not reached complete equivalency. For the first time the West-Armenian translation of the novella is examined as a part of comparative analysis.

Key words: *translation, evaluation, objective criteria, equivalent, comparative interpretation, philosophical tale, translation studies, adequate translation criteria, West Armenian version.*

Սոնա Սեֆերյան

ԵՐԵՔ ՀԵՔԻԱԹ – ԵՐԵՔ ԽՆՁՈՐ

Հեքիաթասաց տատիկները երիտասարդ լինո՜ւմ են: Հեքիաթասաց պապիկները ծեր լինո՜ւմ են:

Երբ Արարատ լեռան շնկշնկան սյուքը, երիցուկի, դաղձի և ուրցի բուրմունքն է տարածում արար աշխարհի, քեզ թվում է, թե Գյուլնազ տատը փռում է փեշերը թոնրի շուրթին, մայր Սագը իր շուրջն է հավաքում պստիկ-ճստիկներին, հազար ու մեկ գիշերների իմաստուն գեղեցկուհին բռնում է իր անավարտ հեքիաթի տուտը և ընկնում ես մի այնպիսի երանավետ երկիր, որտեղ մենք նույն նյութից ենք, ինչ երազները, և մեր կարճ կյանքը պարփակ է քնով:

Երեք հեքիաթասաց կանանցից միայն վերջինն է երիտասարդ, իսկ երեք բրիտանացի հեքիաթասաց տղամարդիկ, որոնց հեքիաթները աշխարհով մեկ տարածվել են, պապիկ չեն, թոռնիկ էլ չունեն: Առաջին հեքիաթասացը՝ Լուիս Քերոլը, հոգևորական է, մաթեմատիկոս (1832–1898): Իր հեքիաթները՝ «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» (1865) և «Ալիսը հայելու աշխարհում» (1871) գրել է 31–37 տարեկան հասակում: Երկրորդ հեքիաթասացը՝ Ռադյարդ Քիփլինգը, գրող, Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր, իր հեքիաթը՝ «Պատմվածքներ հենց այնպես» (1902) հորինել է 37 տարեկանում, և վերջինը՝ Քենեթ Գրեհեմը (1859–1932) «Քամին ուռիների մեջ» (1908) հրաշապատում վիպակը հյուսել է 49 տարեկանում: Քերոլի «Ալիս»-ները գրվել են երեխաների համար, բայց դարձել են նաև մեծերի սեփականությունը: Դրանց մասին կան բազմաթիվ աշխատություններ, որ մեկնում են նշված հեքիաթները՝ որպես այլաբանական, հոգեվերլուծական, տրամաբանական, մաթեմատիկական, ֆիզիկական, բանասիրական երկասիրություններ: Տասնամյակներ շարունակ այդ հեքիաթները զարմացնում են և՛ մեծերին, և՛ փոքրերին իրենց արտառոց պատկերներով, արտասովոր տրամաբանությամբ, իմաստալից անիմաստությամբ, հնչյունական բառախաղերով, լեզվաարտահայտչական միջոցների գունագեղությամբ: Աստվածաշնչից և Շեքսպիրից հետո «Ալիսներն» ամենից շատ մեջբերվող, անգլերեն լեզուն հարստացնող գրքերն են: Թարգմանվել են բազմաթիվ լեզուներով, նկարահանվել են բազմաթիվ գեղարվեստական, հեռուստատեսային, մուլտիպլիկացիոն, ուսուցողական ֆիլմեր: Գոյություն ունեն «Լուիս Քերոլ» ընկերություններ Անգլիայում, Հյուսիսային Ամերիկայում, Կանադայում, Ճապոնիայում և այլուր: Հայերեն առաջին անգամ լույս է տեսել 1971[1] թվականին, ապա վերամշակվել, բարեփոխվել և վերահրատարակվել է 1994[2] և 2012[3] թվականներին:

1 Լուիս Քերոլ, «Ալիսը հրաշքների աշխարհում», «Ալիսը հայելու աշխարհում», «Հայաստան» հր., Երևան, 1971 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Գ. Բանդոյան):

2 «Ալիսը հրաշքների աշխարհում», «Ալիսը հայելու աշխարհում», «Սամսոն» հր., Երևան, 1994 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Ս. Մկրտչյան):

3 «Ալիսը հրաշքների աշխարհում», «Ալիսը հայելու աշխարհում», «Զանգակ» հր., Երևան, 2012 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Ս. Մկրտչյան):

Nonsense – անհեթեթություն երևույթը անգլիական քնարերգության ծնունդ է, նաև՝ ազգային մշակույթի յուրահատկություն: Քերոլը վերածնեց այն՝ երևան հանելով երևույթի ողջ լեզվական ներուժը:

Հեքիաթի նոր ոճ գտնելու համար Քերոլը իր հերոսուհուն ուղարկում է Ճագարի բույնը, չմտածելով՝ ինչ կպատահի հետո: Հակոտնյա աշխարհը որքան անհեթեթ է, անմիտ, անիմաստ, նույնքան էլ իմաստալից է: Նկարագրվող դեպքերը խենթացնելու չափ փոփոխական են, հակասական, բայց նաև գունեղ են ու գրավիչ: Հրաշքների աշխարհում առարկաները մեծանում և փոքրանում են, հերոսուհին նույնպես փոփոխվում է՝ ապրելով զարմանալի զգացողություններ:

Հակոտնյա աշխարհի բնակիչներն իրենց արտառոց, անհասկանալի արարքներով ու դատողությամբ վիկտորիանական դարաշրջանի կյանքի, պահպանողական կենցաղի, վերնախավի անտարբերության, դատական մարմինների անարդարացի վճիռների, հետամնաց դպրոցական ուսուցման հայելին են: Թագուհին անարդար օրենքների ջատագով է: Նա միայն մեկ օրենք ունի՝ աջուձախ գլխատել իր հպատակներին: Իսկ խելացի, ուշիմ ու բարեսիրտ Ալիսը ջերմ ու սիրող սրտի տեր է, եղնիկի պես քնքուշ ու քաղաքավարի և՛ թրթուրի, և՛ թագավորի, և՛ թագուհու, և՛ Կատվի նկատմամբ: Նա միշտ ելք է գտնում դժվարին կացությունից, կարևորում բանականի և տրամաբանականի հաղթանակը: Ի վերջո կյանքի անհեթեթ, անարդար, անիմաստ կողմերը խաղաթղթերի կապուկի նման ցրվում, անհետանում են: Իր արտասովոր ճանապարհորդությունից «արթնանալով» աղջիկը դառնում է ավելի խոհեմ և իմաստուն:

Քերոլի նուրբ հումորը բացահայտ չէ, այլ քողարկված և չի վիրավորում դիմացինին: Եթե հումոր-բառախաղի իմաստային և հնչյունական կողմը թարգմանելիս պահպանվում է և թիրախ լեզվի ընթերցողն այն զգում է, ապա թարգմանությունը կարելի է հաջողված համարել: Օրինակ՝

"You promised to tell me your history, you know", said Alice "and why it is you hate C and D", She added in a whisper, half afraid that it would be offended again.
"Mine is a long a sad ***tale****", said the Mouse, turning to Alice and sighing. "It's a* ***tail****, certainly", said Alice looking down with wonder at the Mouse's* ***tail****, "but why do you call it sad?"*
— Դուք ինձ խոստացաք ձեր պատմությունն անել,– ասաց Ալիսը, և որպեսզի չվիրավորի նրան, շշուկով ավելացրեց,– թե ինչու եք ատում «Կ»-երին ու «Ճ»-երին:
— Այս պատմությունը երկար ու տխուր ***վերջավորություն*** *ունի,– ծանր հառաչեց Մուկը՝ շրջվելով դեպի Ալիսը:*
— Իրոք որ երկար ***վերջավորություն*** *է,– նայելով Մկան պոչին հաստատեց Ալիսը,– բայց ինչո՞ւ եք այն տխուր համարում:*

Եվս մի օրինակ.

"I mean", she said, "that ***one*** *can't help growing older".*
"One can't, perhaps", said Humpty-Dumpty, "but two can. With proper assistance, you might have left off at seven".
— Ես ուզում եմ ասել, որ մարդ չի կարող չմեծանալ:
— Գուցե ***մեկը*** *չկարողանա,– ասաց Դմփլիկ Համփլիկը,– բայց* ***երկուսը*** *կարող են: Հարմար օգնությամբ դու միշտ կարող էիր մնալ յոթ տարեկան:*

Հեքիաթասաց Քիփլինգը (1865–1936) և՛ արձակագիր է, և՛ բանաստեղծ, և՛ հասարակական գործիչ, և՛ հեքիաթագիր: Եթե Քերոլը «Ալիսները» հորինում էր Օքսֆորդում, զբոսանքի ժամանակ, քոլեջի դեկանի դուստրերի համար, ապա Քիփլինգը հեքիաթ էր պատմում իր աղջկան: Նրա տասներկու հեքիաթների մեծ մասի հիմքում հնդկական առասպելներ են: Բոլոր հեքիաթներն ունեն մեկ ընդհանուր նպատակ՝ ունկնդրի հետ լեզվախաղ սկսել, և նրա հետ շրջել աշխարհով մեկ: Քիփլինգի հեքիաթներում բախվում են բարին ու չարը, գեղեցիկն ու տգեղը, իմաստությունն ու հիմարությունը: Հեքիաթի ավարտին անխուսափելիորեն հաղթում են բարին, գեղեցիկն ու իմաստունը: Քիփլինգի հեքիաթները ստեղծվում են խաղի ընթացքում, երեխաների ներկայությամբ. խաղին մասնակցում են բոլորը դիմախաղով, շարժուձևով, խոսքով, և ամեն անգամ պատմությունը նոր ընթացք ու պատմելաոճ է ձեռք բերում՝ հագենում բացականչություններով, լեզվական նորամուծություններով, շաղկապների բազմազանությամբ, հանգավորված խոսք ու գրույցով, առձայնույթով ու բաղաձայնույթով, նորաբանություններով, հաճախ էլ միտումնավոր հնչյունական կամ քերականական սխալներով: Այս ամենը թարգմանելը հեշտ չէ, սակայն հնարավոր է: Յուրաքանչյուր թարգմանիչ յուրովի է լուծել թարգմանական նման բարդ խնդիրները: Առաջին անգամ թարգմանվել է Արամ Բուդաղյանի կողմից «Արտասովոր հեքիաթներ» վերնագրով (1947), ապա հայտնվեց «Պատմվածքներ հենց այնպես»[1]:

Պատմվածքներից մեկում՝ «Ինչպես Ուղտը դարձավ սապատավոր», օգտագործված է բառախաղ ծույլ ու անբան Ուղտի մասին.

*And when anybody spoke to him he said "****Humph****!" Just "****Humph****" and no more. And the Camel said "****Humph****!" again, but no sooner had he said it than he saw his back, that he was so proud of, pulling up into a great big halloping* ***hump****.*

Երբ մեկը փորձում էր խոսել հետը, շարունակ կրկնում էր «Ո՛ւզ, ուզ»:
Բայց Ուղտը դարձյալ կրկնեց ***ո՛ւզ, ո՛ւզ*** *և հենց այդ պահին տեսավ, որ իր մեջքը, որով այնքան հպարտ էր, սկսեց ուռչել, ուռչել, մինչև վերածվեց դարձավ մի հսկական* ***կուզ:*** *Բառախաղը՝* ***humph-hump, ուզ-կուզ զույգերով*** *է:*

Եթե սուտ խոսելու պատճառով մարդու ականջները երկարում են, ապա ծուլության պատճառով կուզ է աճում մեջքին: Նման խրատներ է տալիս քեռի Ռադը (Քիփլինգը) իր հեքիաթում:

«Թե ինչպես ընձառյուծը դարձավ բծավոր» պատմվածքը հարուստ է հնչյունական որոշիչների շղթաներով.

That puzzled the Leopard and the Ethiopian, but they set off to look for the aboriginal Flora, and presently, after ever so many days, they saw a ***great, high, tall*** *forest full of tree trunks all 'clusively* ***speckled*** *and* ***sprouted*** *and* ***spotted****,* ***dotted*** *and* ***splashed*** *and* ***slashed*** *and* ***hatched*** *and* ***cross-hatched*** *with shadows.*

1 Ռադյարդ Քիփլինգ, «Պատմվածքներ հենց այնպես», «Հայաստան» հր., 1974 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Գագիկ Իսրայելյան), 1992, «Սահակ Պարթև» հր., 1992 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Ս. Մկրտչյան), Ռադյարդ Քիփլինգ, «Պատմվածքներ հենց այնպես», «Զանգակ» հր., 2012 (թարգմ. Ս. Սեֆերյան, չափածոն՝ Ս. Մկրտչյան):

Եթովպացին և Ընձայոտսը շշմեցին մնացին, բայց և այնպես ճանապարհ ընկան փնտրելու պեղի Բուսական Աշխարհը: Վերջապես երկար ու ձիգ օրերից հետո գտան մի ***հսկայական, երկնասլաց, բարձրաբերձ*** *անտառ՝ լի ծառաթփերով, բացարձակապես ծածկված* ***պտղավոր-պեպենոտ, խալավոր-խատուտիկ, խաչաձև-խայտաբղետ, գծավոր-բծավոր*** *ստվերներով:*

Բնագրի great, high, tall forest – միավանկ ածական-որոշիչներով ներկայացող անտառին փոխարինում է *հսկայական, երկնասլաց, բարձրաբերձ* բազմավանկ ածականներով բնութագրվող անտառը, իսկ ծառաբները, որ բնագրում նկարագրվում են շաղկապով միացած *speckled and sprottled, dotted and splashed, slashed and hatched and cross-hatched* որոշիչների շարքով, թարգմանության մեջ բնութագրվում են զույգ-զույգ մակդիրներով՝ ապահովելով հնչյունական կողմը ***պտղավոր-պեպենոտ, խալավոր-խատուտիկ, խաչաձև-խայտաբղետ, գծավոր-բծավոր***:

Երրորդ հեքիաթասացը՝ Քեննեթ Գրեհեմը (1859–1932), տխուր մանկություն է ունեցել, մեծացել է գյուղում՝ տատի խնամքի տակ: Նրա օրերն անցնում էին դաշտերում թափառելով, գետափին, որոնց նկարագրությունը գտնում ենք «Քամին ուռիների մեջ» հեքիաթում՝ (1908)[1]: Սովորել է Օքսֆորդում, սակայն շուտով հրաժարվելով համալսարանական կրթությունից, հաստատվում է Լոնդոնում՝ դառնալով բանկային աշխատող՝ այդպես էլ չհրաժարվելով իր մանկության ոսկե երազներից: Լոնդոնում հայտնի մարդկանց հետ ծանոթություն հաստատելու շնորհիվ ուսումնասիրում է գրականություն, գիտություն և արվեստ: Մանկության երանավետ պահերի վերհուշը արտացոլված է հեքիաթի առաջին՝ «Գետափը», գլխում:

The Mole had been working very hard all the morning, spring cleaning his little house. Spring was moving in the air above and in the earth below and around him, penetrating even his dark and lowly little house with its spirit of divine discontent and longing. It was small wonder, then, he suddenly flung down his brush on the floor, and said, "Hang spring-cleaning and bolted out of the house without even waiting to put on his coat. Something above was calling him imperiously, and he made for the steep little tunnel"... So he ***scraped*** *and* ***scratched*** *and* ***scrabbled*** *and* ***scrooged*** *again and* ***scrabbled and scratched and scraped, working busily with his little paws.***

Խլուրդը բաժի բրինքի մեջ կորած առավոտ կանուխ գարնանային մաքրություն էր սկսել իր փոքրիկ տնակում: Գարունը պար էր բռնել օդի մեջ վերևում և ներքևում հողի վրա, և Խլուրդի շուրջ բոլորը թափանցելով նրա գորշ, անշուք տնակը երկնային տագնապով ու կարոտով: Եվ հեչ էլ զարմանալի չթվաց, որ քիչ անց հանկարծ Խլուրդը խոզանակը շպրտեց հատակին ու գոռաց. «Սատանայի ծոցը էլ գարնանային մաքրությունը» ու դուրս թռավ տնից առանց բաճկոնը հագնելու: Ինչ-որ բան վերևում հրամայաբար իրեն էր կանչում, և քայլերն ուղղեց դեպի զառիթափի փոքրիկ թունելը... Խլուրդը ***փորեց-փորփրեց, փորսող տվեց*** *ու* ***փոսեր փորեց,*** *հետո նորից* ***փոսեր փորեց*** *ու* ***փորսող տվեց*** *ու* ***փորփրեց*** *ու* ***փորեց***՝ *արագ-արագ գործի դնելով փոքրիկ թաթիկները:*

1 Քեննեթ Գրեհեմ, Քամին ուռիների մեջ, «Զանգակ», Երևան, 2012, թարգմ., Ս. Սեֆերյան:

Չքնաղ գարնանային առավոտը վայելելու համար Խլուրդը պետք է ջանք ու ճիգ գործադրեր՝ ***scraped and scratched, and scrabbled and scrooged and scrabbled and scratched and scraped – փորեց-փորփրեց, փորսող տվեց ու փոսեր փորեց,*** *հետո նորից* ***փոսեր փորեց ու փորսող տվեց ու փորփրեց*** *ու* ***փորեց.*** անգլերենում ***փորել-փորփրել*** իմաստով բայերը սկսվում են *s* բաղաձայնով, որը հայերենում փոխարինվել է ***փ***-ով: Բնագրի՝ շաղկապով միացած յոթ բայի փոխարեն հայերենում չորս զույգ բայեր են:

Գետը, որի մոտակայքում հողի մեջ ապրում է Խլուրդը /***sleek, sinuous, full bodied animal chasing and chuckling gripping*** *things with a* ***gurgle*** *and* ***laugh-պապղուն/, գալարուն, շառաչուն*** *կենդանի է, որը* ***բչբչալով, կչկչալով*** *որսի է դուրս եկել:* Անգլերենում բառասկզբի բաղաձայնները չեն կրկնվում: Այդպես է նաև թարգմանության մեջ. պահպանվել է միայն իմաստային կողմը և քերականական ձևը:

Իսկ գարնանային պատկերը հետևյալն է՝ ***all was a-shake and a-shiver-glints and gleams and sparkles, rusltle and whirl, chatter and bubble,*** Խլուրդն էլ՝ ***bewitched, entranced, fascinated:*** *– Ամեն ինչ վերածվել է* ***ցնցումի*** *ու* ***ցնծումի,*** *ամենուր-ամենուրեք* ***փայլ ու շող, կայծ ու բոց, ցոլք ու շողք, փրփուր ու փեփուր: Խլուրդը կախարդված էր, հմայված ու գերված:*** Անգլերենում ***ցնցում ու ցնծում*** արտահայտող գոյականները նույնահունչ չեն, իսկ հայերենում զույգ-զույգ են հանդես գալիս, և պատկերը լեզվախաղի միջոցով դառնում է ակնհայտ:

Քեննեթի հերոսները՝ Խլուրդը, Ջրամուկը, Գորշուկը, Դոդոշը՝ Դոդոշի դոշ ապարանքից, ուրախություն և հրճվանք են պարգևում, գերում են ու հմայում թե՛ փոքրերին, թե՛ մեծերին, քանի որ մարդացած կերպարներ են, հանդես են գալիս որպես ընթերցողի ընկերներ, որոնց հետ միասին նա աշխարհե-աշխարհ է շրջում:

Երեխայի ձևավորման, զարգացման և դաստիարակության հիմքում մանկության վայելքներն են՝ օրորոցայինները, Գյուլնազ տատի հեքիաթները, Մայր Սագի գրույցները: Ավելի հասուն տարիքում գրավում են Շեհերազադի հրաշքների աշխարհն ու հեղինակային հեքիաթը: Մարդ քայլ առ քայլ անցնում է կյանքի փուլերով և ըստ ներքին ու արտաքին գործոնների, ձևավորվում է անհատ, որ կարող է զանազանել բարին չարից, երկնայինը երկրայինից, գեղեցիկը տգեղից, Աստված-Մարդ, Բնություն-Մարդ հարաբերակցության սահմաններում:

Սոնա Սեֆերյան

ԵՐԵՔ ՀԵՔԻԱԹ – ԵՐԵՔ ԽՆՁՈՐ

Ամփոփում

Թարգմանիչը կիսվում է իր տպավորություններով անգլիական երեք հեղինակային հեքիաթների թարգմանության շուրջ: Առաջինը Լուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» և «Ալիսը հայելու աշխարհում» հեքիաթ վիպակներն են (թարգմանությունները՝ 1971, 1994 և 2012թթ.), որոնք զարմացնում են արտառոց տրամաբանությամբ և լեզվաարտահայտչական միջոցների գունագեղությամբ: Հաջորդը Ռ. Քիփլինգի «Պատմվածքներ հենց այնպես» ժողովածուն է (թարգմ.՝ 1994 և 2012), որի հիմքում ընկած են մի շարք հնդկական առասպելներ: Քեննեթ Գրեհեմի «Քամին ուռիների մեջ» այլաբերական վիպակը, որի թարգմանությունը լույս է տեսել 2012 թ., հմայում է թե՛ մեծահասակ, թե՛ մանուկ ընթերցողին, քանզի պատմում է իրական արժեքների մասին: Այս հանրահայտ երկերի հայերեն մեկնությունը բացահայտում է բազմաթիվ թարգմանաբանական խնդիրներ, որոնց համարժեք լուծումով է պայմանավորված թարգմանության որակը:

Բանալի բառեր՝ *հեղինակային հեքիաթ, թարգմանական հեքիաթ, այլաբանություն, անհատական ոճ, բառախաղ, մանկանոց, կերպար:*

Сона Сеферян

ТРИ СКАЗКИ – ТРИ ЯБЛОКА

Резюме

Автор статьи делится впечатлениями о своих переводах на армянский язык знаменитых английских литературных сказок – «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, переведенные в 1971г. и переизданные с поправками и дополнениями в 1994 и 2012 гг., «Истории просто так» Редьярда Киплинга, переведенные в 1992г. и переизданные в 2012г., и «Ветер в ивах» Кеннета Грэма (2012). Описаны некоторые трудности, с которыми сталкивался переводчик в течение работы. Были учтены все сложные аспекты перевода – перевод нонсенса, национальные особенности произведений, индивидуальный стиль писателя, стилистические приемы, игра слов и т д.

Ключевые слова: *литературная сказка, авторская сказка, переводная сказка, индивидуальный стиль, образ, игра слов, детская, детский читатель, персонаж, аллегория, логика.*

Sona Seferyan

THREE TALES: THREE APPLES

Summary

In the article the translator shares her experience of the Armenian translation of three well-known English tales – Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* (translated in 1971, later editions in 1994, 2012), *Just so Stories* by Rudyard Kipling (translated in 1992 and 2012), and The Wind in the Willows by Kenneth Grahame (translated in 2012). She describes the difficulties she had to overcome while interpreting the texts, paying special attention to the national peculiarities, individual style of the authors, samples of Nonsense writing, specific tropes and figures.

Key words: *literary tale, translated tale, individual style, tropes and figures of speech, pun, nursery, child reader, character, allegory, logic.*

Гаяне Егиазарян

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ «ДОБРО» И «ЗЛО» В ПЕРЕВОДЕ СКАЗОК ОВ. ТУМАНЯНА

В былые времена люди рассказывали друг другу истории, чтобы развлечься, и возможно, в определенной степени, чтобы передать свою культуру, потому что именно в столкновении культур люди все чаще познают себя посредством таких историй. Эти истории передавались от одного народа другому, от одного человека другому. Они всегда будут отражать именно ту эпоху, в которую были созданы, отражать тысячелетия человеческой истории, так как в них выражены мысли, страхи, надежды, мечты и жизни тысяч, а может быть и миллионов людей. Взрослые рассказывали сказки детям, но часто их рассказывали им самим. Сказки учат не только взрослых, но и детей, учат их тому, что тот кто низок, эгоистичен и лжив будет наказан. Герои сказок борются за достижение своих целей, больших и малых, насколько невероятными бы они не показались. Характерной чертой сказок является существование фантастических элементов в форме говорящих животных, магии, ведьм, великанов. Нил Гейман говорил: «Сказки более чем правдивы: не потому, что они рассказывают о существовании драконов, а потому что они рассказывают, что драконы могут быть повержены».

Будучи особенным литературным жанром, сказки существуют во всех мировых культурах. В отличие от народных сказок, которые передаются из уст в уста, автор литературной сказки известен. Только начиная с 17-го века народные сказки стали фиксироваться в записях и храняться для будущего поколения. По своей сути народные сказки не настолько универсальны в своем значении, насколько универсальны в способности быть многозначимыми. Иными словами сказки могут быть истолкованы по-разному людьми различных эпох и культур. Чтобы понять, что сказки значили для тех или иных народов, читатель должен взглянуть на них сквозь призму той культуры, в рамках которой они были созданы. Это необходимо, поскольку универсальная мысль редка. Конечно, существует множество незыблемых устоев в человеческом сознании, но большинство идей и концептов воспринимается по-разному в рамках разных культурных и социальных групп.

Что касается переводов сказок, немаловажно отметить, что они не всегда передают посыл оригинала, даже если они были переведены точно так, как были написаны, поскольку каждая культура и каждый период в истории адаптируют их в соответствии со своими потребностями и согласно требованиям культуры. Значение, которое может быть очевидным в определенной культурной системе может быть утеряно в иной. Тем не менее, сказки иллюстрируют универсальные потребности и желания. В них живут

истины, которые существуют в «универсальном разуме» каждого человека (Buvala 2011).

Одной из вечных дихотомий является битва между концептами *добро* и *зло*, которая представлена в нескончаемой игре. Она присуща всем культурам.

Исследование концептов *добро* и *зло* с точки зрения философии и этики уходит корнями к античной философии. Связанные друг с другом культурно и исторически, понятия *добра* и *зла* определяют поведение как индивидов, так и всего общества, выдвигая на первых план этническое осмысление, соотнося социальные и культурные нормы поведения, присущие одной культуре со стереотипами, существующими в другой. Те или иные явления в массовом языковом сознании отражаются в концептах культуры как в «ментальных образованиях, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые, осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» (Карасик 2007: 27).

Концепты *добро* и *зло* будучи базовыми концептами в любой культуре, являются взаимосвязанными категориями (Арутюнова 1999; Вежбицкая 2001). Один из фрагментов ядра данных концептов формирует полярно – когнитивные симптомы, а именно – «все то, что соответствует нормам поведения в обществе» и «все то, что не соответствует нормам социального поведения», другой фрагмент характеризуется семантическим синкретизмом, а именно – «добро и зло взаимосвязаны» и «добро и зло переплетены» (http://kindspring.servicespace.org).

Для подтверждения данной гипотезы, нами была установлена следующая цель: описать актуализацию концептов *добро* и *зло* в художественном дискурсе сказок армянского писателя Ов. Туманяна и объяснить социально – культурную обусловленность колебаний их периферийных зон в переводах этих произведений. Мы не концентрируемся на методах и средствах перевода; мы всего лишь сравниваем концептуальное осмысление *добра* и *зла* в армянских текстах и в их английских переводах. Для сравнения нами были исследованы сказки, несущие западную культуру, такие как «Золушка», «Спящая красавица», «Гензель и Гретель», которые повествуют о ведьмах, злых мачехах и и т.д. В них есть героические принцессы, храбрые рыцари, добрые сказочные крестные, которые сражаются со злыми ведьмами, отвратительнымиограми, злыми колдунами, великанами, монстрами и.т.д. Соответственно *добро* и *зло* в этих сказках обычно отчетливо разделены и представлены в образах добрых и злых героев, и дидактическая ценность таких сказок заложена в их способности ясного описания *добра* и *зла*. В конце добро всегда побеждает, а зло наказывается.

«Всеармянский поэт» Ов. Туманян (1869–1923) является одним из тех писателей, который сыграл особую роль не только в армянской литературе, но и в национальной духовной жизни. Наряду с лирическими стихотворениями, эпическими поэмами и переводами на армянский язык Байрона, Гете, Пушкина, Туманян создал также фантастические сказки, в которых он ясно и глубоко отобразил национальный характер армянского народа, его историю, мечты, его самые сокровенные идеалы. Однако в сказках Туманяна не существуют ясно выраженные понятия *добра* и *зла*. В них нет настоящего злодея, такого злодея, который понятен и предсказуем. Читатель невсегда уверен, ждет ли его «счастливый конец», в том смысле, что плохие будут наказаны, а хорошие победят. Многие его сказки (*Глупец, Умный и дурак, Бесхвостая лиса, Охотник врунишка, Масленица, Бездельница Ури, Храбрый Назар, Смерть Кикоса, и.т.д.*) высмеивают человеческую глупость, неуклюжесть, бесчестность, лицемерие, наивность, невежество и эгоизм, которые, без сомнения, являются человеческими пороками; но дать им определение злых черт было бы преувеличением. Главные персонажи туманяновских сказок трудяги, чьи наивность заставляет порой смеяться. Они–истинно армянские персонажи, и их незрелость и невежество иногда являются единственной причиной всех их неудач. Переводы этих сказок не всегда полностью убеждают английских читателей в том, что хороший парень победит, а плохой – проиграет, так как в них не описывается борьба между ***добром*** и ***злом*** в ее традиционном значении (переводы на английский – Moscow: Progress Publishers, prose works edited by Brian Bean in 1969; «Sovetakan grokh publishers» 1981–1983; Анаит Дарбинян 1988; Карине Хачикян 2012):

Мы полагаем, что только в двух сказках Туманяна отчетливо отражается разница между концептами *добро* и *зло* – это «Говорящая рыба» и «Безрукая девушка».

В сказке «Говорящая рыба» бедняк работает на рыболова за несколько рублей в день и это все, на что он живет со своей женой. Однажды ему удается поймать маленькую рыбку, которая человеческим голосом попросила его сжалиться и отпустить ее обратно в море, что и сделал бедняк. В конце сказки рыбка помогает бедняку и его жене и спасает им жизнь, цитируя при этом армянскую пословицу: «Сотвори добро, брось в воду и однажды оно к тебе вернется». Английский перевод демонстрирует все характерные черты, присущие сказке в классическом значении жанра: в ней есть «говорящая рыба», концепт *добро* эксплицитен и у сказки счастливый конец. Кроме этого, в «Говорящей рыбе» концепт *добро* ясно вербализуется посредством поговорки: «Одна услуга заслуживает другую», что знакомо как армянскому, так и английскому читателю: *'One good turn deserves another'*.

В «Безрукой девушке» довольно эксплицитно выражен концепт *зло*. Здесь присутствуют и злая женщина, и зависть, и детоубийство. Ясно определены добрые и злые герои, сюжет универсален и у сказки счастливый конец. Английский читатель без сомнения может распознать *добро* и *зло* в этой сказке.

Жили были брат с сестрой. Брат женился и привел жену в дом. Жена увидела, что все любят Люсик, и ее сердце переполнилось завистью. Она стала сплетничать о своей золовке и заставляла ее каждый день плакать. Более того, она заставила всех думать так, будто это сама Люсик виновата во всех грехах. Однако, в конце сказки все встает на свои места, *зло* повержено и *добро* победило. То, как действует дихотомная перспектива *добра* и *зла* в этой сказке становится вполне очевидным к концу истории.

А вот, например, в сказке «Воробей» Ов. Туманяна концепт *добро* не предполагает оппозицию между *добром* и *злом*, и отражает лишь приоритеты сквозь призму авторского видения. Жил был воробей, которому в лапку попала заноза. Он отдал старухе занозу, чтобы та растопила печь, а взамен попросил краюху хлеба, затем отдал краюху пастуху и попросил взамен овцу, отдал овцу молодоженам и улетел с невестой. Затем отдал невесту ашугу, и когда он захотел вернуть невесту, ашуг сказал, что невеста вернулась к своему любимому. Тогда воробей забрал у него его саз, улетел, присел на ветку и стал мирно играть. Английский читатель уверен, что все, включая самого воробья, который распространял радость и счастье, были рады тем обменам,

которые он совершал, и читатель тоже счастлив, в то время как на самом деле все были счастливы, за исключением самого воробья, потому что он остался ни с чем.

Английский перевод уважительно передает основную мысль сказки, но при этом был упущен один важный момент. В оригинальном тексте победа *добра* затмевается последними строчками: «Вдруг саз упал и разбился. И птица улетела и таков конец нашей сказки». Посыл сказки может быть непонятен большинству людей западной культуры: для них все то, что хорошее на самом деле хорошо и все то, что плохое должно быть плохим. И им может стать интересно, почему воробей, чья доброта осчастливила всех, к концу истории остается ни с чем. И может это стало причиной, по которой в переводе было опущено последнее предложение.

В сказке «Хозяин и слуга» ситуация совершенно иная. И нам бы хотелось подробнее остановиться на этой сказке, так как она, на наш взгляд, чрезвычайно интересна с точки зрения средств актуализации концептов *добро* и *зло*.

Сказка «Хозяин и слуга» о двух братьях, которые были бедны и решили найти работу батрака у какого – либо богатого землевладельца. Старший брат нанялся к богатому хозяину. Уговор был таков: он должен был проработать до весны, пока не прокукует первая кукушка, и если один из них рассердится, другой заплатит тысячу рублей. Старший брат не смог вынести суровых условий и грубого хозяина, рассердился, естественно был уволен, подписав при этом документ, о том что должен хозяину денег. Младший брат успокоил его, и пошел к тому же хозяину, который нанял его на тех же условиях. Но он не подчинялся хозяину, спал до обеда, не работал, постоянно дурачил хозяина и, следовательно, рассердил его. Тот решил не ждать весны, когда прокукует кукушка, повел жену в лес, заставил ее залезть на дерево и прокричать как кукушка. Когда хозяин отправил младшего брата на охоту в лес, тот увидел жену хозяина, догадался о подвохе и захотел выстрелить в нее, но хозяин не позволил, рассердился, заплатил ему деньги и работник ушел. Хозяин вспомнил следующую пословицу: «Никогда не рой яму чужому, сам в нее попадешь».

Так, кто здесь дурак, а кто мудрец? Нет достаточной эксплицитности в смысле представления моральных ценностей *добра* и *зла* у Туманяна, так как Туманян является ярким примером автора, который проявляет амбивалентность в представлении). И в его сказках существует иное измерение, где *добро* и *зло* неясно очерчены.

Кроме этого, нет необходимости в том, чтобы воспринимать его добрых персонажей в соответствии с принятыми стандартами добра. Наша интерпретация фактов и наше восприятие каждого из персонажей может быть основано на наших собственных ценностях и убеждениях. Чтобы пояснить данную мысль, мы проанализируем некоторые действия персонажей, с точки зрения различных стандартов. Является ли батрак героем или мошенником, хитер ли он или умен? Злой он или добрый? Является ли он примером этического поведения? Собирался ли он убить жену хозяина? Является ли хозяин олицетворением зла и эксплуататором, или он всего лишь эгоист? Трудно сказать. Но мы, армяне, можем с уверенностью сказать, что слуга – хороший, а хозяин – плохой. Нам трудно не испытывать злость по отношению к хозяину. Мы можем интерпретировать ситуацию, в которой оказался слуга с точки зрения тезиса о том, что правящий класс – это всегда зло, а рабочий люд –всегда добро.

Но может ли перевод ясно выразить то же значение и тот же посыл? Может ли английский читатель так же воспринять это? Вот в чем вопрос. Мы полагаем, что англичанин вряд ли истолкует действия хозяина, как злые и дурные. Некоторые могут поспорить о том, что он эгоистичен и эгоцентричен, и ослеплен идеей о том, чтобы одурачить батраков и заставить их работать на него бесплатно. Иные же могут возразить, сказав, что батрак отплатил ему той же монетой. Это вопрос выбора. Шекспир в полной мере осознал важность этой идеи, когда сказал: «Нет ни *зла*, ни *добра*, их создает мысль» (Shakespeare, Hamlet, Act 2, scene 2, 249–51).

Очень интересная гипотеза была предложена немецким философом Ницше о ценности морали. В связи с этим он исследует то, каким образом эволюционировала критическая оценка *добра* и *зла*. Анализируя мораль с исторической точки зрения, Ницше разделяет два основных типа: мораль хозяина и мораль раба. Если мораль хозяина дифференцирует *добро* и *зло*, мораль раба представляет контраст между *добром* и *злом* (Nietzsche 1967).

Ницше не соглашается с тем, что моральные ценности первоначально относились только к индивиду, а позднее распространили свое влияние и на деяния. «Хорошими» называли не самоотверженных людей; представители правящего класса, будучи могущественными, знатными и сильными, сами себя и свои деяния называли «хорошими». Эта оценка произросла из чрезмерной самоуверенности и самолюбия. И только счастливой самоуверенностью взглянув на себя, они, наконец, удосужились обратить свой взгляд на простой люд и, отделив себя от них, назвали их простоватыми, незначительными и соответственно «плохими». Эта «мораль хозяина», как называет ее сам Ницше, является первоисточником антитезиса «добра» и «зла», что практически равнозначно понятиям «знать» и «люд» (Leiter 2009).

Далее Ницше в качестве противовеса представляет то, что он называет «моралью раба». Будучи угнетенными, слабыми и поверженными, они смотрели на своих угнетателей взглядом полным негодования и называли их «злыми». Зло, как нечто, что усложняет им жизнь, как нечто доминирующее. Оценив других как «зло» и «враг», они, наконец, устремили свой взгляд на самих себя. Понятие того, что другие «плохие», помогло им самоутвердиться. Они отделили себя от своих врагов. Чем больше они отличались от своих «врагов», тем острее они ощущали себя «хорошими». Добро же тем не менее рассматривалось как нечто, что было полезным для них самих, а не пагубным: скорее милосердие, чем жестокость, жест доброй воли, чем чистый эгоизм, безобидная слабость, чем оскорбляющая сила. Тем не менее «хозяин» демонстрирует много черт, которые Ницше рассматривает с более позитивной точки зрения: сильная воля к власти, чувство эгоизма, самолюбие, сила (Leiter 2009).

Мы полагаем, что в сказке «Хозяин и слуга» Ов. Туманяна опеделенным образом проявляется данная филисофская идея Ницше.

В заключении можно отметить, что в работах Ов. Туманяна можно выделить некоторые моменты, на которые следует заострить внимание: немногие из его героев «хороши» в том смысле, что они идеальны и несомненно нравственны. Некоторые из них изворотливы, лукавы, практически, мошенники. Некоторые верны, другие ленивы, но хитроумны или даже сообразительны. Его сказки вновь и вновь демонстрируют победу бедноты: в них также высмеиваются человеческие пороки

(любопытство, чревоугодие, гордыня, лень, и.т.д.), прославляется человеческая добродетель (доброта, щедрость, терпимость, и.т.д.), но битва между *добром* и *злом*, светом и тьмой не эксплицитна.

Соответственно, понимание, что такое хорошо, а что такое плохо, что приемлемо а что нет, детерминируется социумом и перевод не всегда отражает национальный характер и культурно-ориентированное восприятие *добра* и *зла*.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н.Д. (1999). *Язык и мир человека.* Москва: Языки русской культуры.

Вежбицкая А. (2001). *Понимание культур через посредство ключевых слов.* Москва: Языки русской культуры.

Карасик В.И. (2007). *Языковые ключи.* Волгоград: Парадигма.

Buvala, K. Sean. *Why Fairy Tales Are So Popular in the Media and TV Shows.* http://www.storyteller.net/articles/309, Oct 28, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil* (transl. by Helen Zimmern). London: Allen and Unwin, 1967.

Leiter, Brian. *Nietzsche's Moral and Political Philosophy.* Stanford Encyclopedia of Philosophy. 5th May 2009.<http://plato.stanford.edu/entries/nietzsche-moral-political/

Shakespeare, William. *Hamlet.* Act 2, scene 2, lines 249-51.

www.the-leaky-cauldron.org//HarryPotterandtheDistinctionBetweenGoodandEvil... Nov 2, *2007.*

Гаяне Егиазарян

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ ДОБРО И ЗЛО В ПЕРЕВОДЕ СКАЗОК ОВ. ТУМАНЯНА

Резюме

Цель статьи – описать актуализацию концептов ***добро*** и ***зло*** в художественном дискурсе сказок армянского писателя Ов. Туманяна, сравнить концептуальное осмысление ***добра*** и ***зла*** и объяснить социально - культурную обусловленность колебаний их периферийных зон в армянских текстах и в их английских переводах.

Ключевые слова: *добро и зло, сказка, культура, концепт, Туманян, перевод, Ницше, мораль хозяина, мораль раба, национальный характер.*

Գայանե Եղիազարյան

«ԲԱՐԻՆ» ԵՎ «ՉԱՐԸ» ՀԱՍԿԱՑՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՌԿԱՅԱՑՈՒՄԸ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Հոդվածում ուսումնասիրվում է ***բարին*** և ***չարը*** հասկացույթների գնահատողական առանձնահատկությունները և հասկացական լիցքը, նկարագրվում է դրանց առկայացման միջոցները Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներում, ինչպես նաև փորձ է արվում ներկայացնել Թումանյանի հեքիաթների անգլերեն թարգմանություններում ***բարին*** և ***չարը*** հասկացույթների եզրային իմաստների ընկալման հնարավոր տատանումների հանրամշակութային պայմանավորվածությունը:

Բանալի բառեր՝ *բարին և չարը, հեքիաթ, մշակույթ, հասկացույթ, Թումանյան, թարգմանություն, Նիցշե, տիրոջ բարոյականություն, ծառայի բարոյականություն, ազգային բնավորություն:*

Gayane Yeghiazaryan

THE ACTUALIZATION OF THE CONCEPTS GOOD AND EVIL IN THE TRANSLATIONS OF FAIRY TALES BY H. TOUMANYAN

Summary

The paper aims at studying the conceptual content and evaluative characteristics of the concepts ***good*** and ***evil*** to describe the implementation of these concepts in the artistic discourse of Hovhannes Toumanian's tales and to explain the socio-cultural conditioning of fluctuations in the perception of the peripheral zones of these concepts in the English translation of these tales.

Key words: *good and evil, tale, culture, concept, Toumanian, translation, Nietzsche, master moral, slave moral, national character.*

Վարդուհի Բալոյան

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայոց լեզվի երկու առանձին ճյուղերի առկայությունը և դրանց զարգացումն աշխարհագրական տարբեր հարթություններում հնարավորություն են տվել ստեղծել հարուստ թարգմանական գրականություն և՛ արևելահայերենով, և՛ արևմտահայերենով: Թարգմանվել են մեծ թվով բանահյուսական նյութեր, մասնավորապես, հեքիաթներ: Զանազան աղբյուրներում տեղ գտած թարգմանական հեքիաթներն ու հեքիաթաշարերն ըստ թարգմանության աղբյուրի ուսումնասիրելիս՝ հետևյալ պատկերն ենք ստացել՝

Թարգմանություններ

1. ուղղակի արևելահայերեն,
2. ուղղակի արևմտահայերեն,
3. ռուսերենով միջնորդավորված՝ արևելահայերեն,
4. եվրոպական որևէ լեզվով միջնորդավորված՝ արևմտահայերեն,
5. արևմտահայերենով միջնորդավորված՝ արևելահայերեն և արևելահայերենով միջնորդավորված՝ արևմտահայերեն:

Համաշխարհային արժեք ունեցող գործերը տարբեր ժամանակներում թարգմանվել են կամ արևելահայերենով, կամ արևմտահայերենով, իսկ երբեմն նաև երկու տարբերակներով: Օրինակ, Ի. Կռիլովի առակների թարգմանության առաջին փորձերն արվել են գրաբարով, այնուհետև գրական արևելահայերեն և արևմտահայերեն թարգմանություններ արվել են Խ. Աբովյանի, Գ. Այվազովսկու, Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Աթ. Խնկոյանի և այլոց կողմից:

«Աղբյուր» մանկապատանեկան պարբերականը (1883–1918) նշանավորում էր ժողովրդական բանահյուսության դերը, այդ մասին նշելով՝ «Աղբյուրի ակները հոսում են ժողովրդական հեքիաթներից, զրույցներից, խաղերից, ավանդություններից, որոնք ռոգելով մեր փոքրիկ և քաղցրիկ ընթերցողների հոգին և սրտերը՝ պարարտ հող պետք է նախապատրաստեն ապագայում պտղաբեր սերմեր աճեցնելու մարդկության…» (Աղբյուր, 1884, N 3, բաժին II, 3): «Աղբյուրի» էջերում տպագրվում էին թարգմանական կամ փոխադրված բազմաթիվ գործեր, այդ թվում Անդերսենի, Կռիլովի և այլոց գործերից:

Գրապալատի կողմից կազմված մատենագիտական ժողովածուն («Սովետական թարգմանական գեղարվեստական գրականություն. 1920–1980 թթ. և 1981–2010թթ.») մեզ հնարավորություն տվեց ամփոփելու, թե վերջին տասնամյակներում մասնավորապես որ լեզուներից և ինչպիսի հեքիաթներ, հեքիաթ-վիպակներ են թարգմանվել արևելահայերեն և տպագրվել Հայաստանում:

Արևելահայերեն թարգմանվել են անգլերենից, ռուսերենից, դանիերենից, էստոներենից, իսպաներենից, պարսկերենից, լատիշերենից, սլովակերենից,

վրացերենից, ֆրանսերենից: Այս բոլոր լեզուներից հիմնականում բնագրերից են թարգմանվել: Քիչ չեն նաև միջնորդավորված թարգմանությունները՝ հիմնականում ռուսերեն, անգլերեն և իտալերեն լեզուներից, թեև առաջին տեղում ռուսերենն է: Օրինակ՝ ամերիկյան կամ ավստրալիական հեքիաթների ժողովածուները թարգմանվել են ուղղակիորեն արևելահայերեն, իսկ Անգլիայի մեծ թվով հեքիաթներ թարգմանվել են ռուսերենով կամ իտալերենով միջնորդավորված: Գերմանական և դանիական հեքիաթների մեծ մասը ևս թարգմանվել է ռուսերենով միջնորդավորված: Ռուսերենի միջոցով թարգմանվել են նաև Իտալիայի, Լատվիայի, Ճապոնիայի, Մակեդոնիայի, Չեխիայի, Վիետնամի, Ֆրանսիայի, և Վրաստանի հեքիաթները: Անգլերենը միջնորդ լեզու է հանդիսացել մասնավորապես Հնդկաստանի և Հունգարիայի հեքիաթների թարգմանություններում: Ընդգրկված ժողովածուներում երրորդ ամենատարածված միջնորդ լեզուն իտալերենն է՝ Դանիայի և Ֆրանսիայի հեքիաթներում:

Արևմտահայերենով միջնորդավորված՝ արևելահայերեն և արևելահայերենով միջնորդավորված՝ արևմտահայերեն թարգմանությունների ուսումնասիրությունը հնարավոր եղավ հիմնականում Սփյուռքում լույս տեսած աղբյուրների շնորհիվ:

Արևմտահայերեն թարգմանական գրականությունն ավելի հասանելի է դարձել հայ ընթերցողին հատկապես Հայաստանի անկախացումից հետո: Դրանք հիմնականում միջնորդավորված չեն, թեև երբեմն հանդիպում են արևելահայերենով միջնորդավորված ժողովածուներ:

Կարելի է ենթադրել, որ արևելահայերենից արևմտահայերենի թարգմանության նպատակներից մեկը Սփյուռքում հայապահպանման գործընթացին նպաստելն է, մասնավորապես, երեխաների շրջանում ազգային, բարոյական և գեղագիտական արժեքների արմատավորման և հայկական ավանդույթների մատուցման միջոցով: Այս մասին է վկայում նաև վերջին տարիներին մեծ թվով համացանցային բառարանների ստեղծումը և թարգմանական այլ նախագծերի իրագործումը հատկապես համացանցի միջոցով: Արևելահայերեն և արևմտահայերեն միջնորդավորված և բնագրային թարգմանությունների առկայությունը նպաստում է մանկական գրականության հարստացմանը, ընդլայնում ընթերցողի բառապաշարը երկու լեզուներում առկա հոմանիշների և այլ բառային զուգահեռ միջոցների, օտար բառերի դիմաց միայն արևմտահայերենում գոյություն ունեցող բազմաթիվ հայերեն բառերի շնորհիվ:

Թարգմանական հեքիաթների լավագույն մշակումների ու թարգմանությունների ամենահարուստ ժառանգությունը մեզ հասել է Թումանյանի միջոցով: Թեև հիմնական աղբյուրը եղել է ռուսական բանահյուսական նյութը, սակայն հայ ընթերցողին հասել են նաև արևմտյան հեքիաթագիրների գործերի թարգմանություններ կամ մշակումներ:

Թումանյանի գործերը տպագրվել են նաև Մխիթարյան հրատարակչության կողմից, ինչպես օրինակ, 1959 թվականի տպագրությունը՝ «Գրական Ցոլքերում», տարբեր հեքիաթների առանձին տպագրությունները՝ Շիրակ հրատարակչատան կողմից և այլն: Հատկանշական է, որ Մխիթարյանների վերոհիշյալ հրատարակության մեջ, պահպանելով Թումանյանի լեզուն, գրում են. «Ուղղագրութեան զանազանութեան մէջ ջանացինք հետեւել արեւելահայ ընդհանուր ձեւին: Բացառօրէն միայն ու թողլով՝ փոխանակ ւ-ի՝ երբ այդպէս էր օր. Հնագոյն տպ.ին մէջ» (Գրական Ցոլքեր, 1959, 29):

«Կիլիկիա» հրատարակչատան կողմից լույս է տեսել «Մանկական մատենաշար»՝ 12 անուն «Գիտելիքների տետրեր» խորագրով, որն ընդգրկում է 12 հանրահայտ հեքիաթի թարգմանություն՝ վերապատմած Այտա Մինասեանի կողմից:

Փոխադրությունների և վերահրատարակությունների վերաբերյալ հրատարակչատան տնօրենի «Ազատ հայ» կայքին տված հարցազրույցում նշվում է. «Սփիւռքի մէջ երկար տարիներէ ի վեր Թումանեան լոյս տեսած չէ, իսկ Հայաստան, յատկապէս խորհրդային շրջանին, տպաքանակը մեծ ըլլալով հանդերձ (յաճախ մինչեւ 100,000) ի պատիւ մեր ժողովուրդին, սպառած է մինչեւ վերջին օրինակը: Այդ պատճառաւ ալ Սփիւռքին սակաւաթիւ օրինակներ բաժին հասած են, որոնցմով միշտ հիացած ենք: Այդ օրերու տպագրական պայմանները նկատի առնելով, վերոյիշեալները բարձր որակի գիրքեր էին... Գալով մեր օրերուն, օտար նիւթերուն բազմազանութիւնը, համացանցէն մինչեւ խտասալիկային խաղեր, հայ մանուկը պարզապէս կը մոլորեցնեն: Հայ գիրքը այնքան մատչելի ու գրաւիչ պէտք է ըլլայ մեր փոքրիկին համար, որ զինք առինքնէ ու կապէ մեր Այբուբէնին, հայոց լեզուին ու հայ գրականութեան հետ: Ուրեմն, ոչ մէկ ճիգ պիտի խնայուի այս աշխատանքը լաւագոյն գեղարուեստական որակով հրամցնելու համար հայ մանուկին» (Թումանեանը լաւագոյն գեղարուեստական որակով հրամցնել արեւմտահայ մանուկին, Յատուկ Ազատ–Հայ կայքին, նոյեմբերի 23, 2009):

Բեյրութի «Շիրակ» հրատարակչատունը Մանկական հրատարակություններ շարքից 1999 թվին լույս է ընծայել «Յովհաննէս Թումանեանի վեց հեքիաթները» շարքը, յուրաքանչյուր համարում վեցական հեքիաթ ընդգրկելով՝ ինչպես մշակումներ, այնպես էլ թարգմանություններ: Հիմնականում փոխադրվել են արևմտահայերենի՝ հիմքունենալով Թումանյանի համանուն թարգմանությունները: Քերականությունն ու բառապաշարը հարմարեցված են արևմտահայերեն լեզվին: Ինչպես, օրինակ, մուտքերում Թումանյանի բնօրինակում *լինում է, չի լինում* բանաձևն է, իսկ Շիրակի տարբերակում՝ *կար ու չկար, եղեր է, չի եղեր, կայ ու չկայ*.

2012թ. ԱՄՆ–ում լույս է տեսել 5 «հայկականացված» հեքիաթ արևմտահայերենով և անգլերենով՝ գրված Թալին Տատեան Ուայթի կողմից: Ինչպես Ուայթն է խորագրել՝ «Դասական հեքիաթը պատմուած հայկական անկիւնէ» (www.ArmenianKidsBooks.com): Մինչ այժմ վերամշակվել կամ հայկականացվել է 5 հեքիաթ, որտեղ անգլերեն տարբերակում գործածված են նաև հայերեն մի քանի բառեր. «Երեք Պզտիկ Գառնուկները» (*The Three Little Pigs* հեքիաթի հիման վրա՝ անգլերեն մշակված տարբերակում՝ *The Three Little Karnoogs*), «Ոսկին եւ Արջուկեանները» (*Goldilocks and the Three Bears–Goldilocks–Voski and the Archoogians*), «Կարմիր Գլխակիկը եւ Գէշ Գայլը» (*Little Red Riding Hood–Little Red Hood and Kesh Kayl*), «Ղուրապիայէ Մարդուկը» (*The Gingerbread Man–The Gurabia Man)* և «Յակոբը և Մազոտ Հսկան» *(Jack and the Beanstalk– Hagop and the Hairy Giant)*:

Ինչպես վերնագրերում, այնպես էլ տեքստում հեղինակը ներմուծել է հայկական միջավայրին, լեզվին և բանահյուսությանը բնորոշ բառեր հայ մանուկներին առավել հետաքրքիր դարձնելու համար: *The Little Riding Hood* հեքիաթում grandmother–ը դառնում է մեծ մայրիկ, Կարմրիկը մեծ մայրիկին տանում է լահմաջո, գառնուկները վաճառում են հանքային ջուր և այլն: Տեղանունները նույնպես հայկականացված են, օրինակ՝ «Ղուրապիայէ մարդուկը տեղի կ'ունենայ Սեւանի մէջ...», «Յակոբը և Մազոտ Հսկան՝ Մասիսում», «Երեք Պզտիկ Գառնուկները»՝ Ջերմուկում:

Ուայթը գրում է. «Երբ փնտրում էի հայերեն լեզվով մանկական լավ գրքեր, այնքան էլ շատ չգտա, և այսպես ծնվեց ավանդական մանկական պատմությունները հայեցիությամբ համեմելու գաղափարը» (ArmenianKidsBooks.com):

Նպատակ ունենալով հետաքրքրություն առաջացնել երեխաների մեջ հայոց լեզվի և մշակույթի նկատմամբ՝ վերատպված մանկական գրականությունը հաճախ ընթերցվում է կիրակնօրյա դպրոցներում և մանկական տարբեր հաստատություններում հատկապես հայկական Սփյուռքում: Այս գործընթացը, ինչպես նաև արևմտահայերենով մանկական գրականության վերատպումները, նոր մեկնաբանություններն ու հայկականացումը շարունակվում է տարբեր համայնքներում:

Թարգմանիչները հիմնականում նշում են, որ գլխավոր նպատակը հայ ընթերցողին, մասնավորապես մանկահասակներին, գրականությունը մատչելի լեզվով փոխանցելն է:

Նույն նպատակով է իրականացվել «Փոքրիկ Իշխանի» արևմտահայերեն թարգմանությունը, որ լույս է տեսել «Ոսկետառ» հրատարակչության կողմից 2006 թվականին: Թարգմանիչը նշում է, որ թարգմանությունն արել է «բնագրէն» արևմտահայ ընթերցողին այդ գանձերը փոխանցելու համար: «Չես կարծեր, եթէ թարգմանես, թոռներդ որքան պիտի օգտուին» (Ոսկերիչեան 2006):

Վերջին տարիներին Հայաստանում ևս տպագրվում է գրականություն արևմտահայերենով, այդ թվում նաև՝ հեքիաթներ: Նշենք «Դիլիջանի Լեգենդը» հեքիաթը (Հովնանյան, 2009), որ գրված է արևմտահայերեն և թարգմանված անգլերեն և գերմաներեն, ինչպես նաև փոխադրված արևելահայերենի: Նույն հեղինակի կողմից վերապատմվել է Նոյյան տապանի մասին հեքիաթն անգլերենով, որի թարգմանությունը դեռևս տպագրված չէ:

2009 թվականին «Զանգակը» հրատարակել է «Անտառային հեքիաթներ» ժողովածուն՝ արևելահայերենով և արևմտահայերենով, որն ունի նաև էլեկտրոնային տարբերակ՝ համակարգչով ընթերցելու և ունկնդրելու համար:

Կարևորելով Սփյուռքում հայապահպանության խնդիրը՝ ավելի շատ գրականություն է ուղղակի թարգմանվում արևմտահայերեն, կամ փոխադրվում արևելահայերենից: Չնայած մեծ ձգտում կա, հատկապես, սփյուռքահայ երիտասարդների մոտ, սովորելու արևելահայերեն՝ որպես անկախ Հայաստանի պետական և պաշտոնական լեզու, այնուամենայնիվ, Սփյուռքում բազմաթիվ են հայալեզու դպրոցները, որտեղ ուսուցումը տարվում է արևմտահայերենով: Այդ դպրոցներում կրթություն ստացող երեխաների համար ավելի դյուրին է արևմտահայերենով գրականություն կարդալը, քան արևելահայերենով: Հետևաբար, մի կողմից Սփյուռքում շարունակվում է հրատարակվել արևմտահայերեն լեզվով մանկական գրականություն, մյուս կողմից՝ Հայաստանում սկսել են տպագրել արևմտահայերենով, և այս հարցում մասնավորապես մեծ է Սփյուռքի նախարարության դերը: Այդ մասին նշվում է նաև պաշտոնական կայքում՝ «Հայկական ժողովրդական, արեւելահայ եւ արեւմտահայ հեղինակների ստեղծագործություններ ընդգրկող «Հայկական հեքիաթների աշխարհ» ժողովածուի կազմման եւ արեւմտահայերեն թարգմանության աշխատանքներն արդեն ավարտվել են» (http://www.hayafisha.am/yinyan/bebiworld/587.html):

Հայերենը շարունակում է հարստացվել հրատարակումներով և վերահրատարակումներով, հանգամանք, որն ավելի մեծ հնարավորություններ է ընձեռում,

որպեսզի աշխարհի տարբեր լեզուներում արձանագրված հեքիաթներն ու բանահյուսական գործերը մատչելի դառնան հայախոս հանրությանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

«Գրական Յոյզեր» մատենաշար (1996), Պատմուածքներ, 42, Վենետիկ, Ս. Ղազար:

Կրիմ Եղբայրներ: Մանկական հեքիաթներ: Արևմտահայերենի փոխադրեց Արմէն Դարեան՝ հիմք ունենալով Հովհաննես Թումանյանի համանուն թարգմանությունները, «Շիրակ» տպարան, գրատուն, հրատարակչատուն, Լոս Անճելըս, 1997:

Հաննեսեան Յովհաննէս եւ Հրաչ (1997), Մանկական Հեքիաթներ, Լոս Անճելըս, Շիրակ հրատարակչատուն:

Խառատյան, Ա. Ա. (2008), // Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների, № 1 . pp. 68–86. ISSN 0320–8117

Տեր-Գրիգորյան, Ռ. Ա. (2006) *Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազովսկին Ի.Կռիլովի առակների թարգմանիչ*. Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների, № 3 . pp. 94–105. ISSN 0320–8117

White Dadian, Talene (2012) Classic Fairy Tales Retold with an Armenian Twist.

http://www.armeniankidsbooks.com

http://www.azad-hye.net/article/article_view.asp?re=376hgg11

http://lraber.asj-oa.am

www.book-chamber.am/pdf/2011_targm.pdf

Վարդուհի Բալոյան

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Տարբեր ժողովուրդների բանահյուսական նյութերը, մասնավորապես հեքիաթները, թարգմանվել են արևելահայերեն և արևմտահայերեն ինչպես բնօրինակներից, այնպես էլ այլ լեզուներով միջնորդավորված: Մեծ թիվ են կազմում նաև թարգմանությունները արևելահայերենից արևմտահայերեն և հակառակը: Պետք է նշել, որ ներկայումս արևմտահայերենով հրատարակվող հեքիաթների անհրաժեշտությունն ավելի մեծ է ոչ միայն սփյուռքահայերին ավելի մատչելի դարձնելու, այլև լեզվի պահպանության առումով:

Բանալի բառեր՝ *թարգմանական հեքիաթ, թարգմանության աղբյուր, արևմտահայերեն թարգմանություններ, ուղղակի թարգմանություն, միջնորդավորված թարգմանություն, սփյուռքահայ ընթերցող, մանկական գրականության հասանելիություն:*

Вардуи Балоян

АКТУАЛЬНОСТЪ ВОСТОЧНОАРМЯНСКИХ И ЗАПАДНОАРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДОВ СКАЗОК

Резюме

Фольклорные материалы народов мира, и, в частности, сказки, были переведены на западноармянский и восточноармянский как с оригиналов, так и через другие языки. Существуют и материалы, переведенные с западноармянского на восточноармянский и наоборот. В настоящее время необходимость издания сказок на западноармянском велика не только для читателей в Диаспоре, но и для сохранения западноармянского языка.

Ключевые слова: *переводная сказка, источник перевода, переводы на западноармянском, прямой перевод, опосредованный перевод, читатель в Диаспоре, доступность детских изданий.*

Varduhi Baloyan

ASPECTS OF EASTERN ARMENIAN AND WESTERN ARMENIAN TRANSLATIONS OF FAIRY TALES

Summary

Folklore from around the world and folktales in particular have been translated into Eastern and Western Armenian both through direct translation and mediated renderings. Many folk and fairy tales are translated from Eastern Armenian into Western Armenian and vice versa. Presently, publishing folktales in Western Armenian is of great importance for the preservation of Western Armenian as a Diasporic language.

Key words: *translated tale, source of translation, Western Armenian translations, direct translation, mediated translation, Diaspora reader, availability of children's literature.*

Նվարդ Վարդանյան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ

Նախաբանի փոխարեն

Որպես առանձին ժանրային ստեղծագործություն, հեքիաթը գրականության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում թե՛ արտաքին ձևով, թե՛ լեզվական կառույցների յուրովի դրսևորմամբ:

Մեր աշխատանքը կառուցել ենք հայկական և ֆրանսիական հեքիաթներից քաղված օրինակների հիման վրա՝ նշելով դրանց ընդհանրություններն ու տարբերությունները, որոնք առավել ակնհայտ են դրսևորվում թարգմանություններում և փոխադրութուններում: Ովքե՞ր են այն ֆրանսիացի և հայ հեղինակները, որոնց հեքիաթները թարգմանաբար փոխադրել ենք ֆրանսերեն և հայերեն: Հոդվածում մեր առաջ քաշած հարցերն առնչվում են հեքիաթագրի հեղինակային ոճի տարբնույթ դրսևորումները՝ լեզվական, ոճական առանձնահատկությունները, արտահայտչամիջոցները մի լեզվից մյուս փոխադրելու խնդիրների հետ:

Ներկայացնենք այն հեքիաթների ցանկը, որ թարգմանել ենք ֆրանսերեն և հայերեն և որոնք լույս են տեսել առանձին գրքերով տարբեր հրատարակչություններում.

Ալֆոնս Դոդե – Պարոն Սըգենի այծը, Լեգենդ ոսկե ուղեղով մարդու մասին, Պապի ջրին, Փոխնահանգապետը դաշտերում, («Նամակներ իմ հողմաղացից» ժողովածուից),
Անտուան դը Սենտ-Էքզյուպերի – Փոքրիկ իշխանը,
Ժան Ժիոնո – Պանի նախերգը,
Հովհաննես Թումանյան – Բարեկենդանը,
Հովհաննես Թումանյան – Տերն ու ծառան,
Էդվարտ Միլիտոնյան – Վահագն վիշապաքաղի արկածները,
Յուրի Սահակյան – Նապո չորրորդը (մանկական չափածո հեքիաթների ժողովածու):

Հեքիաթի ժանրի թարգմանական առանձնահատկություններն հոդվածում դիտարկվել են տարբեր լեզուներում հանդես եկող՝ հեքիաթին բնորոշ լեզվական՝ քերականական, ձևաբանական, շարահյուսական, բառապաշարային, բարբառային ձևերի կիրառումների մեկնաբանմամբ:

Հեքիաթի ժանրի առանձնահապկությունները

Հեքիաթի լեզվական արտահայտությունների և իմաստային կապի ընդհանրացումը միշտ չէ, որ ընդհանուր կանոնների է ենթարկվում և նույն կիրառումն ունենում, ինչ գեղարվեստական այլ ժանրերի ստեղծագործությունների դեպքում,

քանի որ վերոհիշյալ ժանրը իսկապես ունի իր առանձնահատկությունները և նրա մեկնությունը պահանջում է ուրույն մոտեցում: «Հեքիաթ» եզրն արտահայտում է ինչպես փաստերի, այնպես էլ երևակայական տարրերի վրա կառուցված ստեղծագործություն (բանավոր կամ գրավոր): Հեքիաթն իր բնույթով տարբերվում է արկածային վեպից, նովելից, պատմվածքից: Իրարից նկատելիորեն տարբերվում են նաև հեքիաթի բանավոր և գրավոր տեսակները: Հեքիաթի, որպես տեքստի հաջողությունը կապված է պատմողի հմտության հետ: Հեքիաթն այլաբանորեն ներկայացնում է մարդու ներաշխարհը:

Բանավոր ժողովրդական հեքիաթը մշակվում է հեքիաթագրի կողմից, ով ներշնչված՝ կարող է հեռանալ պատումի սյուժետային գծից՝ ներմուծելով նոր տարրեր: Ի տարբերություն վեպի կամ էպոսի՝ հեքիաթը սեղմ պատմություն է: «Գրական հեքիաթ» տերմինը չի կարող կախարդական հեքիաթի հոմանիշը լինել: Այստեղ անիրական պատմությունները խորապես մտորելու առիթ են տալիս և մեկնաբանվում են փիլիսոփայորեն: Այս կարգի հեքիաթները ընթերցողին հմայելու կամ զվարճացնելու նպատակ չունեն, այլ այլաբանորեն ձևավորում են նրա միտքը, ներկայացնում հասարակության, պետության, մարդկային հարաբերությունների, բարքերի քննադատությունը երբեմն սատիրայի հասնող հումորի տեսքով:

Թարգմանչի խնդիրն է կարողանալ ճիշտ տարբերել այս առանձնահատկությունները, փոխանցել ձևն ու բովանդակությունն այնպես, ինչպես ներկայացնում է հեքիաթի հեղինակը, կարողանալ թարգմանվող տեքստը բնագրի բովանդակության կրողը դարձնել: Այս պատճառով էլ թարգմանությունն իրականացնելիս շատ երևույթներ արտահայտվում են ընդունող լեզվին հատուկ լեզվամտածողության միջոցներով:

Նշված երևույթն ավելի նկատելի է թարգմանչի գործունեության ընթացքում և թարգմանական լուրջ բարդություններ է առաջացնում, երբ խոսքը վերաբերում է բարբառային բառապաշարին և քերականական յուրատեսակ արտահայտչաձևերին, լեզվամտածողությանը: Հեքիաթի ժանրի լեզվամտածողությունն այս դեպքում պետք է փոխանցվի առանց իմաստային և ոճական արտահայտչամիջոցների խախտման, բնագրին առավել մոտ ու համարժեք միջոցներ գտնելով:

Առավելապես մեծ է թարգմանչի առջև ծառացող խնդիրների բարդությունը, երբ հեքիաթը կառուցված է զուտ ազգային հոգեբանությամբ և լեզվամտածողությամբ: Այս դեպքում թարգմանիչը գործ ունի նեղ ազգային մտածելակերպի, բարբառային կառույցների հետ, որոնք առավել չափով դրսևորվում են ժողովրդական հեքիաթներում և առանձին հեքիաթագիրների գործերում (օրինակ՝ Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներում):

Թարգմանիչը անելանելի վիճակում է հայտնվում, երբ լեզվական արտահայտչամիջոցները պարտադրում են բառացի թարգմանություն կատարել, քանի որ տվյալ արտահայտչամիջոցը կամ երևույթը գոյություն չունի ընդունող լեզվում: Նշենք, որ բառացի թարգմանությունը կամ պատճենումը հնարավոր է, եթե բնագրում գործածված արտահայտություններն ու դարձվածքները փոխադրելիս օտար ընթերցողի համար ապահովվի իմաստային կողմը: Նման միջոց կիրառելու դեպքում ամրագրվում է նաև տեղային կոլորիտը («Բարեկենդան», «Տերն ու ծառան»): Կա նաև մեկ այլ ճանապարհ. բառն օգտագործել թարգմանվող տեքստում որպես փոխառություն՝ իմաստը տողատակի բացատրությամբ ներկայացնելով: Այս միջոցն այնքան էլ ընդունելի չէ, քանի որ ընթերցողին հաճելի չէ հայացքը կտրել տեքստից, մանավանդ երբ խոսքը մանուկ ընթերցողի մասին է:

Օրինակ՝ Յուրի Սախալյանի «Նապո IV» չափածո հեքիաթների ժողովածուի մեջ տեղ գտած համանուն հեքիաթը թարգմանել ենք *Lapereau IV*, նախ և առաջ պահպանելու համար բնագրի հնչեղությունը, ինչպես նաև մանկական լեզվով արտահայտված սիրելի կենդանու անվանումը, որ քիչ տարբերություններով երկու լեզուներում էլ գոյություն ունեն:

Հեքիաթի գրելաձևը հեքիաթագրի լեզվի շարադրանքի բնորոշ առանձնահատկությունն է, նրա ոճի ամենակարևոր արտահայտումներից մեկը, որ ուղղակիորեն ի հայտ է գալիս հեղինակի օգտագործած բառապաշարի, շարահյուսական կառույցների, լեզվական պատկերների կերտման ընթացքում: Հեղինակը գիտի՝ ում է ուղղված իր ասելիքը: Թարգմանիչը նույնպես պարտավոր է իմանալ: Շատ ավելի բարդ կացություն է ստեղծվում այն ժամանակ, երբ հեքիաթը միաժամանակ թե՛ չափահասների, թե՛ երեխաների համար է գրված (*«Պարոն Սըգենի այծը, Փոքրիկ իշխանը...»)*.

Թարգմանության համար մեր ընտրած հեքիաթներն իրարից շատ են տարբերվում կառուցվածքով, ոճով, բնույթով: Ընտրված հինգ հեղինակների արձակ և չափածո հեքիաթների թարգմանությունները պահանջել են թարգմանական տարբեր մոտեցումներ ու հնարներ:

Նշված հեքիաթները, ժանրային ընդհանուր կանոններին հետևելով, ակնառու կերպով տարբերվում են իրարից. միատարր չեն, գրված են ամենատարբեր տարիքի ընթերցողների համար: Տարբերություններ ի հայտ են գալիս թե՛ շարադրանքի, թե՛ բառապաշարի, թե՛ մտածողության ու կառուցվածքի մակարդակներում: Դոդեի *«Պարոն Սըգենի այծը»* և Սենտ-Էքզյուպերիի *«Փոքրիկ իշխանն»* իրենց պատվավոր տեղն են զբաղեցնում ոչ միայն ֆրանսիական հեքիաթների անթոլոգիաներում, այլև հեքաթների միջազգային հեքիաթացանկում Գրիմ եղբայրների, Շարլ Պերրոյի, Հ.Ք. Անդերսենի և այլ հեղինակների գործերի կողքին:

Երբ հեքիաթի հերոսները կենդանիներ են, նրանք հաճախ անձնավորվում են, ընդունում պատմողի կամ հեղինակի կողմից իրենց վերագրված մարդկային հատկանիշներ ու բնավորության գծեր, խոսելու ունակություն: «Փոքրիկ իշխանը» հեքիաթ վիպակում *վարդը, օձը և աղվեսն* ունեն իրենց առանձնահատուկ բառապաշարը: Այսպես, օձ իր քաղցր-մեղցր լեզվով համոզում է փոքրիկ իշխանին, որպեսզի հասնի իր չար նպատակին, Սըգենի այծը, Պրովանսին հատուկ բառեր ու արտահայտություններ գործածելով համոզում է ընթերցողին, որ ընթրելու պահին գտնվում է Դոդեի ծննդավայր Պրովանսում: Ասվածը հարկավոր է անվերապահորեն փոխանցել ընդունող լեզու՝ հաճախ բազմաթիվ հոմանիշների մեջ որոնելով բնագրին ամենամոտ տարբերակը և ամենաբնորոշը այդ կերպարի համար, պահպանելով բառապաշարի տեղական կոլորիտը.

...C'est à cause aussi du serpent. Il ne faut pas qu'il te morde... Les serpents, c'est ***méchant****.*
Ca peut mordre pour le plaisir...
...Այս ամենի պատճառը օձն է: Նա չպետք է խայթի քեզ... Օձերը ***չար*** *են... Հաճույքի համար միայն կարող են խայթել...*

méchant բառը ֆրանսերենում տարբեր իմաստներով է գործածվում և անհրաժեշտ է ընտրել տեքստի բովանդակությանը համապատասխանող ամենամոտ բառը, որը ո՛չ երեխաների, ո՛չ մեծերի համար խորթ չհնչի և պահպանի իմաստային էական հատկանիշները: Այս մեկ բառով հեղինակը բնորոշում է իր կերտած կերպարին՝ **օձին**՝ ընդհանրացնելով «օձի բնավորություն ունեցող» մարդկանց:

Մեկ բառով ամեն ինչ ասվում է: Ո՞ր բառն էր հարկավոր ընտրել méchant-ին համապատասխանող հետևյալ իմաստներից. *չար, չարաճճի, չլսող, անհնազանդ, ոխակալ, քինոտ, չարակամ, չարամիտ, վատ, անգութ, դաժան, ողորմելի, միջակ, թույլ, անպետք, չարախինդ*: ***Չար***-ը հաղորդում է հեղինակի նախընտրած իմաստը, որքան էլ այլ բառեր ճշտությամբ բնութագրեն օձին:

Մեկ ուրիշ օրինակ՝ Դոդեի այծը խոսում է մարդկային լեզվով, նրա զգայական աշխարհը, բնության հանդեպ սերն ու ազատության տենչը լիովին համահունչ են հեղինակի ընտրած բառապաշարին.

Comme on doit Utre bien là-haut ! Quel plaisir de gambader dans la bruyère, sans cette maudite longe qui vous écorche le cou !... C'est bon pour ***l'âne*** *ou le* ***bœuf*** *de brouter dans un clos !... Les chèvres, il leur faut du large. »*
Որքան լավ կարելի է զգալ այնտեղ վերևում առանց վիզ քերծող այս պարանի, ինչ հաճելի կլինի տռճիկ տալ թփուտներում... Ցանկապատի ներսում որոճալը վայել է ***էշին*** *կամ* ***եզին****: Այծերին ազատ տարածք է պետք:*

Պատահական չէ, որ թարգմանության մեջ ընտրվել են ***էշ*** և ***եզ*** բառերը՝ *ավանակի* կամ *կովի* փոխարեն: Ճիշտ է, առանձին վերցրած կոպիտ են հնչում, բայց ավելի են ընդգծում այդ կենդանիների բնավորության գծերը, որ ծանոթ են մեզ նաև դարձվածքներից, ժողովրդական արտահայտություններից, և հակադրվում են հեքիաթի գլխավոր կերպարին՝ այծին: ***Էշն*** ու ***կովը*** խորհրդանշում են համակերպվածություն, խոր մտածելու ընդունակությունից զուրկ, տիրոջը հեզորեն ենթարկվող, ազատությունը չընկալող կենդանու տեսակ: Մինչդեռ այծին ավելի բնորոշ են համառությունն ու կամակորությունը:

Նկատենք, որ Դոդեի հեքիաթներում ճշգրտորեն նկարագրվում է նաև բնությունը՝ Պրովանսի վայրի ծաղիկները, գետնին թափված տերևները, նուրբ ու ժանյակավոր խոտը, մամուռը, թփուտները, շագանակները: Գրողը զգում է բնությունը՝ որպես մտերմիկ տարրի, իսկ կենդանիները դառնում են օգնական կերպարներ:

Մեկ ուրիշ հեքիաթում գլխավոր կերպարը ճոռոմաբան քաղքենին է, բայց գայթակղվում է բնությունից, արբում բնության ծոցում: Դոդեի ճերմակ այծիկը և պապի ջորին խիստ անձնավորված են, ունեն դրական հատկանիշներ, բայց կարող են ձեռք բերել նաև բացասական գծեր: Բացասական հատկանիշը երկու կերպարի համար էլ կամակորությունն է, դրականը՝ ոգու, մտքի ազատությունը: Երկուսն էլ հավասարապես օժտված են այդ հատկանիշներով, և դարձյալ ճիշտ բնորոշում է պահանջվում թարգմանվող լեզվում:

Յուրաքանչյուր հեքիաթում, ինչպես և այլ գրական ժանրերում, առկա է հեղինակի սեփական մոտեցումը բառապաշարին, ոճահնարներին, շարահյուսական կառույցներին: Էքզյուպերին, օրինակ, առանձնանում է հեղինակային աֆորիզմներով. ժողովրդական բառուբանին նա գրեթե չի անդրադառնում: Այս դեպքում կարևորվում է թարգմանության մեջ հեղինակային խոսքի նշված դրսևումները պահպանելու, բառային համարժեքներն ընտրելու հարցը. *«Մարդը միայն սրտով է տեսնում, գլխավորն աչքին տեսանելի չէ: Միշտ պատասխանատու ես նրա համար, ում ընտելացրել ես»:*

Ճիշտ է, Էքզյուպերին դիմում է նաև հաստատուն՝ դարձվածային արտահայտությունների, բայց օգտագործում է դրանք այնպիսի իրավիճակներում, որ

վերջիններս նոր իմաստ են ձեռք բերում. *«Ամեն մարդ իր աստղն ունի, մեկը մյուսին նման չէ:* Այս կերպ համադրվում են բառի ուղղակի և անուղղակի իմաստները»:

Իրարից շատ տարբեր հեքիաթների հայերեն և ֆրանսերեն թարգմանությունների մասին խոսելիս, չպետք է զանց առնել հեղինակային ոճի առանձնահատկություններն ու այդ ոճին բնորոշ գեղարվեստական հնարները, ոճական առանձնահատկությունները, կերպարների ինքնատիպ խոսքը: Գեղարվեստական տարբեր միջոցներն ու հեղինակային հնարները, հեքիաթի կերպարները կառուցելուց զատ, ստեղծում են նաև հեքիաթի ժանրի բնորոշ գծերը: Թարգմանիչը, գիտակցելով այս հանգամանքը, պարտավոր է վերարտադրել դրանք ընդունող լեզվում:

Այս հարցերը մանրամասն քննարկելու համար, համեմատենք նշված երկերի մեր կողմից կատարված հայերեն և ֆրանսերեն թարգմանությունների ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ ջանալով առանձնացնել հեղինակային ոճը՝ վերջինիս բնորոշ գրական հնարներով և թարգմանական այն հնարները, որոնք թույլ են տալիս բնագրին հարազատ մնալ: Լյուդմիլա Մոտալովան հայկական հեքիաթների իր թարգմանությունների առիթով ասել է, որ ժողովրդական նյութը մշակելիս՝ պետք է երկի բովանդակությանը մեծ ուշադրություն հատկացնել, հակառակ դեպքում, գեղարվեստական, ավելի ճիշտ՝ գեղագիտական կողմը կտուժի, և որպեսզի դա նույնպես ապահովվի, ներկայացնելով իր աշխատանքային փորձը, ասում է. «Որոշ բաներ անհրաժեշտ է ավելացնել, բացատրել, քանի որ բացակայում է գիտական ապարատը: Եվ ահա, հեքիաթի տեքստի մեջ ես ավելացնում եմ Եղեգնուհի, Ծովինար, Արևհատ և այլ անունների բացատրությունները»:

Այս փոփոխություններով հանդերձ Մոտալովայի թարգմանական տեքստերը չենք կարող փոխադրություն համարել: Նրա կիրառած փոփոխությունները թարգմանական հնարներ են:

Այդպես ենք վարվել Ց. Սահակյանի «Նապո չորրորդը» թարգմանելիս: Վերնագրում արդեն զգացվում է համարժեքության կապը, «գյուտը», հեղինակը երեխաների համար գրած իր հեքիաթ–բանաստեղծություններում սովորեցնում է ճիշտ արտահայտվել մայրենի լեզվով, մանկական կեղծ բառապաշար չի օգտագործում, չի աղավաղում բառերը: (Այս հանգամանքը հիշեցնում է մի զվարճալի պատմություն. ընտանիքի բարեկամներից մեկը տեսնելով չորս տարեկան երեխային՝ ասում է. «Վու՜յ Նապո ջան, էս ինց լավ պպստլիկ բալիկ ես: Անունդ ինց է», որին երեխան պատասխանում է. «Քեռի, դուք շնորհքով խոսել չգիտե՞ք»):

Ցանկալի չէ, երբ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նկատվում է թարգմանչի միջամտությունը: Անտեղի հավելումն ու տեքստում կատարվող կրճատումներն անընդունելի են: Բայց առանձնացնենք գրական ժանրերից մեկը՝ «փոխադրությունը», երբ որևէ երկի բովանդակությունը փոխանցվում է նոր մեկնաբանությամբ ու ոճով, ինչպես օրինակ՝ Հովհ. Թումանյանի փոխադրությունները համաշխարհային ճանաչում ունեցող հեղինակներից, ժողովրդական ասքերից, ավանդապատումներից, հեքիաթներից: Նա ազատ փոխադրություն է կատարել և «հայացրել» տասնյակից ավելի օտարալեզու ժողովրդական հեքիաթներ: Երբեք հնազանդորեն չի հետևել բնագրի խոսքին, փոփոխել է, ավելացրել է և մանավանդ կրճատել է դրվագներ և արտահայտություններ՝ ղեկավարվելով գեղագիտական և դաստիարակչական նկատառումներով: Փոխադրել է ռուսական, իտալական, իռլանդական, հնդկական, ճապոնական, արաբական պատումներ: Հատկապես Գրիմ եղբայրների

հեքիաթները թարգմանելիս, նրանց երկու հարյուր հեքիաթներից ընտրել ու թարգմանել է միայն ինը: Թումանյանն իր նամակներից մեկում այս առնչությամբ գրել է. «Ես ամբողջը չեմ թարգմանի: Կթարգմանեմ միայն էն հեքիաթները, որ ես հավանում եմ և կամ կարևոր եմ համարում...»: Թարգմանություններում նա հրաժարվել է այնպիսի մանրամասներից, որոնք իր կարծիքով խանգարել են դեպքերի ու կերպարների բնական զարգացմանը կամ խորթ են ժողովրդական հեքիաթի ոգուն: Նրա սկզբունքն է եղել ազատորեն օգտվել տարբեր պատումների լավագույն հատվածներից ու մանրամասներից, վերստեղծելով մի նոր գեղարվեստական ամբողջություն: Օտարալեզու հեքիաթները փոխադրելիս Թումանյանը առաջնորդվել է խոր և ճշգրիտ բնազդով, որով կարողացել է անթերի զգալ ու վերարտադրել այլ ժողովուրդների ոգին ու մտածողությունը՝ առավելագույնս հայացնելով պատումի ոճական նկարագիրը, լեզվաարտահայտչական միջոցները: Արդյունքում ի հայտ է գալիս նոր հոգեբանություն ու բառապաշար, փոխվում է երկի հերոսների, կերպարների նկարագիրը՝ հարմարեցնելով հայկական, նույնիսկ տեղային կոլորիտին: Նա կարողացել է պահպանել այլ ժողովուրդների ոգին ու մտածողությունը, վերարտադրել է ճշգրտորեն, սակայն առավելագույն չափով տեղայնացնելով պատումի ոճն ու լեզվամտածողությունը: Հայերեն են նույնիսկ հերոսների անունները (Լուսերես և Վարդերես, Գոհար թագուհի, Մոխրոտ, Որոտ թագավոր, Չախ–Չախ թագավոր և այլն): Թումանյանը հայ ընթերցողի համար այնպիսի վարպետությամբ է փոխադրություններ կատարել, որ վերջինս չի զգում իր հոգուն այնքան հարազատ դարձած գործերի օտար ակունքները. (սկանդինավյան, նիդեռլանդական, ռուսական, հնդկական, ճապոնական, արաբական ևն) :

Արսեն Տերտերյանը Հ. Թումանյանին նվիրված իր աշխատություններից մեկում այսպես է բնորոշել համայն հայության բանաստեղծին.«Շատ քիչ հայ բանաստեղծների է հաջողվում թարգմանել օտար գրականությունից այնպիսի երգեր, որոնք հարազատ լինեին նրանց ստեղծագործությանը, այսինքն՝ թարգմանական տողերը նրանց գրչի տակից դուրս եկնեին իբրև ինքնուրույն, ինքնաբուխ և սեփական ստեղծագործություն: Հովհ. Թումանյանը պատկանում է բախտավոր բացառությունների թվին: Այն բոլոր թարգմանությունները, որ նա արել է, մի զարմանալի զուգադիպությամբ՝ թարգման են հանդիսանում նրա զգացումներին ու հույզերին» (Տերտերյան 1911, 8):

Այս ամենից հետևում է, որ *փոխադրություն* և *թարգմանություն* տերմինները բավականաչափ մոտ լինելով, նաև հեռու են իրարից: Չմոռանանք, որ Թումանյանի հեքիաթները այլ լեզվով փոխադրելիս, թարգմանիչը պետք է հարազատ մնա հեղինակին և կատարի այնպիսի թարգմանություն, որ Թումանյանը երևա ճիշտ այն գրչով, որով գրել է. *«Ժամանակով մի մարդ ու մի կնիկ են լինում: Էս մարդ ու կնիկը իրար հավանելիս չեն լինում: Մարդը կնկանն է ասում հիմար, կնիկը մարդուն ու միշտ կռվելիս են լինում»:*

Տարբեր լեզուներում հեքիաթները սկսելու հատուկ կառույցներ կան, որոնք բառացի հնարավոր չէ թարգմանել:

Il était une fois un petit ménage. Le mari et sa femme ne s'entendaient jamais, ils disputaient tout le temps sur la pointe d'une aiguille. Le mari le traitait de sotte, la femme le traitait de niais, et ils se querellaient sans cesse.

Յուրաքանչյուր ազգ հեքիաթներն սկսում է իր լեզվին հատուկ սկսվածքներով: Բառացի թարգմանությունն անընդունելի է: Այս հեքիաթի թարգմանության մեջ փոփոխություններն արդարացված են՝ փոխարինված համարժեքներով.

Ժամանակով լինում է –
Il était une fois –
Էս մարդ ու կնիկը իրար հավանելիս չեն լինում –
Le mari et sa femme ne s'entendaient jamais
...հորդ քելեխն ես պալիս, թե տղիդ հարսանիքն ես անում:
...c'est pour l'enterrement de ton père ou c'est pour célébrer les noces de ton fils ?

Նույնը վերաբերում է վերնագրին. հայկական Բարեկենդան տոնը շատ քիչ ընդհանրություն ունի ֆրանսերենի *Mardi gras*–ի հետ և բացարձակապես տարբեր են նաև լեզվական կառույցների տեսանկյունից, սակայն, ունենալով ընդհանուր հատկանիշներ (ծպտվել, դիմակներ կրել...), դառնում են համարժեք:

Վերջաբանի փոխարեն

Ասվածից հետևում է, որ հեքիաթը մի լեզվից այլ լեզու փոխադրելիս լեզվական որևէ երևույթի համար ելակետ ենք ընդունում ոչ միայն ստեղծագործության մեջ վերջինիս կառուցվածքային դրսևորումը, այլև գաղափարա–գեղագիտական հատկանիշներ: Գիտակցելով թարգմանության մեջ իմաստային համարժեքության ապահովման առաջնայնությունը՝ թարգմանիչը հաճախ հրաժարվում է լեզ-վի պարտադրող կանոններից: Երբեմն ժողովրդական մտածելակերպը ներկա-յացնելու համար թարգմանիչը դիմում է պատճենումների, որոնք քերականական կանոնների ճշգրիտ պահպանմամբ և նույն բառի փոխանցմամբ պահպանում են թե՛ լեզվամտածողությունը, թե՛ բնօրինակի կառույցը, որը գոյություն չունի թարգմանվող լեզվում՝ ստեղծելով տեղային նոր լեզվական երանգավորում: «Բարեկենդան» հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանությունը գրեթե ամբողջովին ներկայացված է համարժեքներով, որ բնական է այս դեպքում:

Գեղարվեստական թարգմանության (այս դեպքում խոսքը հեքիաթի ժանրի մասին էր) ողջ էությունը բնագրի իմաստային բովանդակության, հուզականության ու արտահայտչականության հաղորդման մեջ է:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Տերտերյան, Արսեն (1911), *Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի բնարերգուն*, Վաղարշապատ:

Նվարդ Վարդանյան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ

Ամփոփում

Հոդվածում նյութը կառուցված և տեսականորեն հիմնավորված է հեղինակի ֆրան-սերենից հայերեն և հայերենից ֆրանսերեն կատարած թարգմանությունների հիման վրա: Թարգմանելիս հիմնականում հաշվի են առնվել ոչ միայն հեքիաթի ձևն ու բովանդակությունը, այլ գաղափարագիտական հատկանիշները՝ հարմարեցնելով դրանք ընդունող լեզվի օրինաչափություններին՝ չկառչելով առանձին պարտադրող կանոններից: Թարգմանիչը երբեմն դիմում է պատճենման և այլ թարգմանական հնարների, բնագրի լեզվամտածողությանը հարազատ մնալու, տեղային նոր լեզվական երանգավորում ստեղծելու նպատակով: Թարգմանչի բանեցրած լեզվական և ոճական հնարները նույնպես կարևոր դեր ունեն այլ լեզվում վերարտադրվելիս:

Բանալի բառեր՝ *բանավոր ժողովրդական հեքիաթ, գրական հեքիաթ, հրաշապատում և իրապատում հեքիաթներ, տեղական կոլորիտ, թարգմանություն, փոխադրություն, հեքիաթի լեզվաարտահայտչական միջոցներ:*

Нвард Варданян

ПЕРЕВОД СКАЗКИ В МОЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Резюме

Свои идеи автор статьи сформулировала и теоретически обосновала основываясь на собственные переводы сказок с французского языка на армянский и с армянского на французский. По определению переводчика, при переводе учитывались не только форма и содержание сказки, но и ее идейные особенности, которые были приспособлены к закономерностям языка перевода, без учета некоторых обязывающих деталей. Иногда перводчик прибегает к «калькированию» или к другим переводческим приемам, чтобы подчеркуть особенности оригинала, что способствует формированию новых языковых оттенков. Арсенал языковых и стилистичских приемов в распоряжении переводчика очень важен, поскольку именно эти приемы определяют качество воспроизведения текста на языке перевода.

Ключевые слова: *усная народная сказка, литературная сказка, волшебная сказка, бытовая сказка, локальный колорит, перевод, изложение, средства выражения, стилистические приемы.*

Nvard Vardanyan

MY CONCEPTION OF FAIRYTALE TRANSLATION

Summary

The author of the article has formulated and theoretically proved her conception of fairytale translation on the basis of her own experience of fairytale translations from French into Armenian and vice-versa. According to her, during the translation not only the form and meaning should be taken into consideration but also the ideological peculiarities of a fairytale. Her translations were mainly fitted to the norms of the target language. Calques and other translation devices were extensively used by the translator to emphasize the peculiarities of the source text. The stock of language and stylistic tropes used by the translator frame the uniqueness of the translation.

Key words: *oral folktale, literary tale, tales of magic, realistic tale, local colouring, translation, rendering, expressive means, stylistic devices.*

Յուրաքանչյուր ազգ հեքիաթներն սկսում է իր լեզվին հատուկ սկսվածքներով: Բառացի թարգմանությունն անընդունելի է: Այս հեքիաթի թարգմանության մեջ փոփոխություններն արդարացված են՝ փոխարինված համարժեքներով.

Ժամանակով լինում է –
Il était une fois –
Էս մարդ ու կնիկը իրար հավանելիս չեն լինում –
Le mari et sa femme ne s'entendaient jamais
...հորդ քելեխն ես գալիս, թե տղիդ հարսանիքն ես անում:
...c'est pour l'enterrement de ton père ou c'est pour célébrer les noces de ton fils ?

Նույնը վերաբերում է վերնագրին. հայկական Բարեկենդան տոնը շատ քիչ ընդհանրություն ունի ֆրանսերենի *Mardi gras* –ի հետ և բացարձակապես տարբեր են նաև լեզվական կառույցների տեսանկյունից, սակայն, ունենալով ընդհանուր հատկանիշներ (ծպտվել, դիմակներ կրել...), դառնում են համարժեք:

Վերջաբանի փոխարեն

Ասվածից հետևում է, որ հեքիաթը մի լեզվից այլ լեզու փոխադրելիս լեզվական որևէ երևույթի համար ելակետ ենք ընդունում ոչ միայն ստեղծագործության մեջ վերջինիս կառուցվածքային դրսևորումը, այլև գաղափարա-գեղագիտական հատկանիշներ: Գիտակցելով թարգմանության մեջ իմաստային համարժեքության ապահովման առաջնայնությունը՝ թարգմանիչը հաճախ հրաժարվում է լեզ-վի պարտադրող կանոններից: Երբեմն ժողովրդական մտածելակերպը ներկա-յացնելու համար թարգմանիչը դիմում է պատճենումների, որոնք քերականական կանոնների ճշգրիտ պահպանմամբ և նույն բառի փոխանցմամբ պահպանում են թե՛ լեզվամտածողությունը, թե՛ բնօրինակի կառույցը, որը գոյություն չունի թարգմանվող լեզվում՝ ստեղծելով տեղային նոր լեզվական երանգավորում: «Բարեկենդան» հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանությունը գրեթե ամբողջովին ներկայացված է համարժեքներով, որ բնական է այս դեպքում:

Գեղարվեստական թարգմանության (այս դեպքում խոսքը հեքիաթի ժանրի մասին էր) ողջ էությունը բնագրի իմաստային բովանդակության, հուզականության ու արտահայտչականության հաղորդման մեջ է:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Տէրտէրյան, Արսեն (1911), *Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի բնաերգուն*, Վաղարշապատ:

Նվարդ Վարդանյան
ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԻՄ ՊԱՏԿԵՐԱՑՄԱՄԲ
Ամփոփում

Հոդվածում նյութը կառուցված և տեսականորեն հիմնավորված է հեղինակի ֆրան-սերենից հայերեն և հայերենից ֆրանսերեն կատարած թարգմանությունների հիման վրա: Թարգմանելիս հիմնականում հաշվի են առնվել ոչ միայն հեքիաթի ձևն ու բովանդակությունը, այլ գաղափարագիտական հատկանիշները՝ հարմարեցնելով դրանք ընդունող լեզվի օրինաչափություններին՝ չկառչելով առանձին պարտադրող կանոններից:

Թարգմանիչը երբեմն դիմում է պատճենման և այլ թարգմանական հնարների, բնագրի լեզվամտածողությանը հարազատ մնալու, տեղային նոր լեզվական երանգավորում ստեղծելու նպատակով: Թարգմանչի բանեցրած լեզվական և ոճական հնարները նույնպես կարևոր դեր ունեն այլ լեզվում վերարտադրվելիս:
Բանալի բառեր՝ *բանավոր ժողովրդական հեքիաթ, գրական հեքիաթ, հրաշապատում և իրապատում հեքիաթներ, տեղական կոլորիտ, թարգմանություն, փոխադրություն, հեքիաթի լեզվաարտահայտչական միջոցներ:*

Нвард Варданян
ПЕРЕВОД СКАЗКИ В МОЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ
Резюме

Свои идеи автор статьи сформулировала и теоретически обосновала основываясь на собственные переводы сказок с французского языка на армянский и с армянского на французский. По определению переводчика, при переводе учитывались не только форма и содержание сказки, но и ее идейные особенности, которые были приспособлены к закономерностям языка перевода, без учета некоторых обязывающих деталей. Иногда перводчик прибегает к «калькированию» или к другим переводческим приемам, чтобы подчеркуть особенности оригинала, что способствует формированию новых языковых оттенков. Арсенал языковых и стилистичских приемов в распоряжении переводчика очень важен, поскольку именно эти приемы определяют качество воспроизведения текста на языке перевода.
Ключевые слова: *усная народная сказка, литературная сказка, волшебная сказка, бытовая сказка, локальный колорит, перевод, изложение, средства выражения, стилистические приемы.*

Nvard Vardanyan
MY CONCEPTION OF FAIRYTALE TRANSLATION
Summary

The author of the article has formulated and theoretically proved her conception of fairytale translation on the basis of her own experience of fairytale translations from French into Armenian and vice–versa. According to her, during the translation not only the form and meaning should be taken into consideration but also the ideological peculiarities of a fairytale. Her translations were mainly fitted to the norms of the target language. Calques and other translation devices were extensively used by the translator to emphasize the peculiarities of the source text. The stock of language and stylistic tropes used by the translator frame the uniqueness of the translation.
Key words: *oral folktale, literary tale, tales of magic, realistic tale, local colouring, translation, rendering, expressive means, stylistic devices.*

Елена Гогиашвили

ГРУЗИНСКОЕ ИЗДАНИЕ АРМЯНСКИХ СКАЗОК

Группа молодых ученных во главе с Иване Джавахишвили, в 1918 году, при основании Тбилисского университета в учебный план гуманитарного факультета изначально же включила арменологические дисциплины: старо-армянский язык (преподаватель А. Шанидзе), новый армянский язык (преподаватель Д. Кипшидзе), армянская историческая письменность (преподаватель И. Джавахишвили).

Со временем, исследование вопросов по арменологии получил более широкое направление. Благодаря трудам известных ученых – Л. Меликсет-Бек, И. Абуладзе, Г. Чубинашвили, И. Шилакадзе, З. Алексидзе – были написаны учебники по грамматике старого и нового армянского языков, изданы хрестоматии армянской литературы, написаны исследования как по грузино-армянским отношениям, так и в сфере их фольклорных параллелей (Л. Меликсет-Бек, И. Абуладзе, Б. Арвеладзе, Б. Абашидзе).

В Грузии систематически публиковались переводы армянских писателей. Среди них, как древнейшие литературные памятники (Григор Нарекаци, Нерсес Шнорхали, Нахапет Кучак и др.), так и произведения армянской поэзии и прозы 19-20-го столетий (Александр Ширванзаде, Григор Зохраб, Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Вртанес Папазян, Вахан Терян, Мовсес Арази и др.). Что касается армянского фольклора, в 1939 году на грузинский язык был издан полный перевод эпоса «Давид Сасунци» (перевод Д. Гачечиладзе), а вскоре, перевод басен Мхитара Гоша и Вардана Айгекци (перевод И. Шилакадзе).

В 1976 году был издан сборник армянских народных сказок. За последние годы по инициативе «Кавказского Дома» в Тбилиси осуществилось издание армянского фольклора на грузинском и русском языках. Среди них особенное внимание заслуживает академическое издание 1976 года армянских народных сказок для серии «Сказки народов мира», подготовленное переводчиками-арменологами (З. Алексидзе, З. Медулашвили, Е. Зукакашвили, М. Робакидзе, Л. Давлианидзе) под редакцией и введением З. Алексидзе. Сборник состоит из волшебных и новеллистических сказок, а также сказок о животных. Среди них дается перевод нескольких бытовых сказок писателя 13-го века Вардана Айгекци.

В армянских народных сказках встречается большое количество сюжетов, которые широко распространены в Грузии, в ряде стран ближнего Востока и в Европе. Грузинское издание армянских сказок представляют особенный интерес для тех исследователей, которые изучают грузино-армянские фольклорные параллели и мифологические аспекты сказки.

Армянские народные сказки об огненном коне особенно насыщены мифическими пластами, согласно которым удается установить общее мифологическое начало сказочного коня.

Конь-чародей встречается в разных типах волшебных сказок, особенно ATU 314, ATU 350, где он является другом героя. Сказки, в которых конь выполняет функцию чудесного помощника, широко распространены в фольклоре народов мира. В «Морфологии сказки» В. Я. Проппа, при изучении функции помощника, установлено, что в схеме семиперсонажной сказки лишь только конь универсальный помощник, который, в отличие от других персонажей (частичные помощники и специфические помощники) в силах выполнять все функции помощника: 1) пространственное перемещение героя, 2) ликвидация беды или недостачи, 3) спасение от преследования, 4) разрешение трудных задач, 5) трансфигурация героя.

Появление коня в экспозиции сказки происходит в своеобразных, твердо установленных формах, а его присутствие в начале сказки связано с различными обстоятельствами: конь может появится перед героем у могилы его отца; иногда герой сам выбирает себе коня, заимствует его, или же спасает от гибели, и таким путем становится его хозяином. В грузинских сказках самой распространенной является встреча героя с рысаком или всадниками, происходящая у отцовской могилы. По сюжету одной грузинской сказки, перед смертью, отец просит сыновей подежурить у его могилы три ночи. После отказа старших братьев, выполнить отцовское желание берет на себя младший. Он в первую ночь побеждает всадника в белых одеждах, а в последующие – всадников одетых в черное и красное (например, в грузинской сказке «Царский сын и безбородый балалаечник», Умикашвили 1964: 43).

В сказках кавказских и соседних народов, появление всадников происходит в различных формах: то кони сами приходят без всадников или опускаются с небес вместе с облаками (Абхазские... 1969), возникают из могил и плачут (Сванские... 1991), или же сам отец выходит из могилы и свистом подзывает коня (Народные русские... 1982); этот конь-подарок благодарного отца, с помощью которого герой выполняет сложные поручения и завоевывает царскую дочь.

Для поэтики сказки характерно детальное описание встречи героя с конем, а также выделение двух категорий – коня «агрессивного» и коня «неагрессивного». «Агрессивный» конь при появлении героя не оказывает сопротивления и позволяет оседлать себя (Мингрельские... 1991); хотя его приручение полностью зависит от храбрости и удачности героя. «Неагрессивный» же конь, сам предлагает помощь герою. Именно его выделяет герой из всех остальных коней, присматривает за ним и вскармливает. По грузинским и армянских сказкам, скакунам требуется особенная пища, в частности миндаль и изюм.

Наличие в сказке мифопоэтических сюжетов и отдельных мотивов – явление обычное, хотя их большинством утеряны древнейшие контексты и они приобретают новое значение. Можно с уверенностью сказать, что образ коня-помощника, со всей полнотой содержит элементы древнейших мифических пластов. Мифическое происхождение сказочного коня, в первую очередь, олицетворяется в обладании им четырех стихий, проявляющихся в его огненной и крылатой сущности, а также тесной связью с землей и водным миром. Армянская сказка «Огненный конь» (Армянские...1976) и грузинская «Конь чародей» (Народная словесность... 1956) наилучшие тому образцы. Обе сказки имеют одинаковый сюжет, широко распространенный в фольклоре народов Евразии: герой, с помощью умного коня преодолевает все препятствия на их пути.

Армянский огненный конь полностью проявляет все детали своего мифического происхождения: заключен в конюшне (что по мифической символике отождествляется с подземельем, тьмой, преисподней), его имя – огненный, он способен летать и сражаться с морским конем, своей же сестрой.

В мифологических сюжетах индоевропейских народов огненный конь совмещает атрибутику целого ряда божеств, или же является гипостазом божеств, связанных с огнем, громом и молнией. В старо-индийской мифологии, в образе двух коней, представлены мифические близнецы – Ашвины, которые пересекают небосвод в золотой колеснице солнечного бога Сурьи (Топоров 1991: 144). С конями связаны Диоскуры в греческой мифологии, они обеспечивают смену дня и ночи, совмещая функцию спасения (Тахо-Годи 1991: 382-383). У индоевропейских народов общим является представление о солярных божествах, восседающих в военных колесницах с лошадиной упряжью, также, как Гелиос – в греческой мифологии, и богиня зари Ушас и бог солнца Сурья со своими семью лошадьми – в старо-индийской (Топоров 1992: 478). В славянской мифологии бог грозы Перун представлен в колеснице, или же в виде всадника; то же самое у балтийцев – Перкунас, который гонится за противником по небу на колеснице, каменной, огненной, иногда железной, красной, запряженной парой коней (Иванов 1992: 304); а у греков – Пегас, подносящий Зевсу гром и молнию (Тахо-Годи 1992: 296).

Огненная природа коня также хорошо проявляется в фольклоре неиндоевропейских народов (например, в монгольском, казахском), а грузинские слова «цхени» – конь, «цецхли» – огонь, «цхели» – горячий, «сицоцхле» – жизнь, имеют происхождение от одного корня – огонь.

В армянских сказках очевидна связь сказочного коня с водой, особенно в тех эпизодах, в которых описывается поединок коня героя с морским конем. По версии армянской сказки огненный конь и морской конь окажутся братом и сестрой:

Юноша остался на берегу, а огненный конь вошел в море. Через некоторое время на морской поверхности появилась кровь, а через мгновенье море выбросил на берег шкатулку. Юноша взял ее и спрятал за пазухой; он ждал коня, но тот опоздал и юноша заплакал. Вдруг появился огненный конь вцепившись хваткой в горло другого коня. Этот конь и оказался сестрой огненного коня – длительное проживание последнего среди людей стало причиной их отчуждения (Армянские... 1976: 91).

Связь огненного коня с морской стихией прослеживается в «Сказке Тапагиоза». Божественный даритель раскрывает герою местонахождение сказочного коня:

Видишь, напротив тебя стоит дерево, и там же находится бассейн. Пойди, купи одну лошадиную упряжь, и спрячься за то дерево. Когда из моря появится конь и подойдет к бассейну напиться, поймай его, накинь уздечку, и повезет он тебя куда захочешь (Армянские... 1976: 32).

Сказочный конь по своей природе хтонический и крылатый, и его связь со стихиями воды и огня В. Я. Пропп в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» расценивает вторичным явлением (Пропп 1946).

Особенный интерес представляет то обстоятельство, что в армянской сказке, связь коня с четырьмя стихиями непосредственно сосредоточена и проявляется в едином персонаже сказочного коня.

Сюжеты армянских сказок создают широкое поле исследователям для текстуального анализа как армянской народной прозы, так и тех культурных особенностей, которые касаются взаимоотношений кавказского фольклора со всемирным.

Грузинское издание армянских сказок для серии «Сказки народов мира» ясное подтверждение тому, как, являясь неотделимым культурным наследием восточных и западных цивилизаций, кавказская культура сохраняет свое своеобразие.

ЛИТЕРАТУРА

Абашидзе, Б. (2002). *Грузинско-армянские корни* [«Картул-сомхури песвеби»]. Тбилиси (на груз.).

Абуладзе, И. (1944). *Грузинско-армянские литературные отношения в IX-X вв.* [«Картул-сомхури литературули уртиертоба IX-X с.»]. Тбилиси (на груз.).

Арвеладзе, Б. (1978). *Грузинско-армянские литературные отношения в XIX-XX вв.* [«Картул-сомхури литературули уртиертоба XIX-XX с.»]. Тбилиси, (на груз.).

Абхазские сказки (1969). [«Абхазури згапреби»]. Ред. М. Чиковани. Тбилиси (на груз.).

Армянские сказки (1976). [«Сомхури згапреби»]. Ред. З. Алексидзе. Тбилиси (на груз.).

Армянский фольклор (2004). [«Сомхури фолклори»]. Тбилиси, (на груз. и русск.).

Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1992). Перкунас // *Мифы народов мира*, т. II. Москва: Советская энциклопедия, стр. 303-304.

Меликсет-Бек, Л. (1941). *История древнеармянской литературы* [«Дзвели сомхури литературис историа»]. Тбилиси (на груз.).

Мингрельские тексты. Грузинская народная словесность [«Мегрули текстеби. Картули халхури ситквиереба»] (1991). Ред. К. Данелия, А. Цанава. Тбилиси (на груз.).

Народная словесность [«Халхури ситквиереба»] (1956). Ред. М. Чиковани. Тбилиси (на груз.).

Народные русские сказки (1982). Из сборника А. Н. Афанасьева. Москва: Худ. лит.

Пропп В. Я. (1946). *Исторические корни волшебной сказки.* Ленинград: изд-во ЛГУ.

Пропп, В. Я. (1928). *Морфология сказки.* Ленинград: Academia.

Сванские сказки [«Сванури згапреби»] (1991). Ред. У. Цинделиани. Тбилиси (на груз.).

Тахо-Годи, А. А.(1991). Диоскуры//*Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 382-383.

Тахо-Годи, А. А. (1992). Пегас//*Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 296.

Топоров, В. Н. (1991). Ашвины//*Мифы народов мира*, т. I. Москва: Советская энциклопедия, стр. 144-145.

Топоров, В. Н, 1992). Сурья//*Мифы народов мира*, т. II. Москва: Советская энциклопедия, стр. 477-478.

Умикашвили, П. (1964). *Народная словесность* [«Халхури ситквиереба»]. Тбилиси (на груз.).

Шилакадзе, И. (1975). *Грамматика древнеармянского языка с хрестоматией и словарем* [«Дзвели сомхури енис граматика крестоматиита да лексиконит»]. Тбилиси (на груз.).

Шилакадзе, И., Джангидзе, В. (1968). *Хрестоматия армянской и азербайджанской литературы* [«Сомхури да азербаиджанули литературис крестоматиа»]. Тбилиси (на груз.).

Uther, H.-J. (ATU) (2011). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, I, II, III, FF Communications. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Елена Гогиашвили

ГРУЗИНСКОЕ ИЗДАНИЕ АРМЯНСКИХ СКАЗОК

Резюме

Арменологические исследования всегда были в центре внимания грузинских ученых. В Грузии систематически публиковались переводы произведений армянских писателей. В 1939 г. был издан полный перевод эпоса «Давид Сасунский», басен Мхитара Гоша и Вардана Айгекци. В 1976г. в серии «Сказки народов мира» вышел сборник армянских народных сказок под редакцией З. Алексидзе. Сборник состоит из волшебных и новеллистических сказок, а также сказок о животных. Сюжеты создают богатый материал для текстуального анализа армянской народной прозы и рассмотрения особенностей взаимоотношений кавказского фольклора со всемирным. Издание представляет интерес для исследователей, изучающих грузино-армянские фольклорные параллели и мифологические аспекты сказки.

Ключевые слова: *армянская народная сказка, перевод, арменоведение, волшебная сказка, новеллистическая сказка, сказки о животных, грузино-армянские параллели, мифология, кавказский фольклор, всемирный фольклор.*

Ելենա Գոգիաշվիլի

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒՄԸ ՎՐԱՍՏԱՆՈՒՄ

Ամփոփում

Հայագիտական ուսումնասիրությունները միշտ եղել են վրաց գիտնականների ուշադրության կենտրոնում: Վրաստանում պարբերաբար թարգմանվել և հրատարակվել են հայ գրականության գոհարները՝ այդ թվում «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, Մխիթար Գոշի և Վարդան Այգեկցու առակները: 1976-ին «Աշխարհի ժողովուրդների հեքիաթները» շարքում լույս է տեսնում հայ ժողովրդական հեքիաթների ժողովածուն (խմբագիր՝ Զ.Ալեկսիձե), որ ընդգրկում էր ոչ միայն հրաշապատում, իրապատում և կենդանական հեքիաթներ, այլև մի շարք առակներ: Այս կարևոր հրատարակությունը բացահայտում էր հայ-վրացական բանահյուսական զուգահեռներ, իսկ դիպաշարային բազմազանությունը հնարավորություն էր տալիս հայկական հեքիաթը տեսնել կովկասյան և համաշխարհային հեքիաթի համատեքստում:

Բանալի բառեր՝ *հայ ժողովրդական հեքիաթ, թարգմանություն, հայագիտություն, հրաշապատում հեքիաթ, իրապատում հեքիաթ, կենդանական հեքիաթ, վրաց-հայկական զուգահեռներ, առասպելաբանություն, կովկասյան բանահյուսություն, համաշխարհային բանահյուսություն:*

Yelena Gogiashvili

GEORGIAN EDITION OF ARMENIAN FOLKTALES

Summary

Georgian scholars have always been interested in different branches of Armenian studies. Translations of Armenian classical literature and folklore were constantly published in Georgia. In 1976 Z. Aleksidze published a collection of Armenian folktales. The volume included tales of magic, animal tales and fables. It was part of *Folktales Around the World* project and is significant for researchers interested in Georgian and Armenian folklore parallels and mythological aspects of tales. The variety of plots provided a vast ground for textual analysis of the folk tale material in the context of Caucasian and world folklore.

Key words: *Armenian folktale, translation, Armenian studies, tales of magic, animal tales, Georgian and Armenian parallels, mythology, Caucasian folklore, world folklore.*

Արմինե Դանիելյան

«ՀԵՆԶԵԼԸ ԵՎ ԳՐԵՏԵԼԸ» ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՄՍԱԳՐԻ ԷՋԵՐԻՆ

Միջնշանային թարգմանությունը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրել ոչ լեզվական ստեղծագործությունները հետաքրքիր և անսովոր դիտակետերից: Հայտնի է, որ ցանկացած թարգմանություն ենթադրում է որոշակի տեղեկատվական, իմաստային կորուստ, որը չի հասնում հասցեատիրոջը: Միջնշանային թարգմանության դեպքում ամեն ինչ թարգմանելու փորձ հաճախ չի էլ կատարվում: Այս դեպքում թարգմանված տեքստը չի հավակնում բնօրինակի կատարյալ համարժեքը լինել: Թարգմանության հաջողությունը միանշանակ առնչություն ունի նշված տեղեկատվական կորուստների ծավալի հետ:

Նկարազարդումը, ինչպես նաև տեքստի վրա հիմնված ցանկացած այլ պատկերային մեկնություն համարվում է միջնշանային թարգմանության տեսակ, քանի որ մեթոդաբանական տեսանկյունից դրանց ստեղծման ընթացքում նկարիչը կիրառում է այն սկզբունքները, որոնցից օգտվում է նաև թարգմանիչը տեքստերը թարգմանելիս (Pereira 2008:7): Թարգմանիչն ու նկարիչը օգտագործում են համանման թարգմանական միջոցներ: Այնպիսի լեզվաոճական հնարներ, ինչպիսին են անձնավորումը, չափազանցությունը կամ փոխանունությունը, որոնք բնորոշ են լեզվական տեքստերին, կարելի է տեսնել նաև պատկերային թարգմանություններում:

Մեր ուսումնասիրության առարկան 2009թ. դեկտեմբերին ամերիկյան *Vogue* ամսագրում տպագրված *Little Girl And Boy Lost* վերնագրով ֆոտոպատումն է: Լուսանկարներն առաջին իսկ անգամ դիտելիս երևում է, որ դրանք «վերապատմում» են Գրիմ եղբայրների «Հենզելը և Գրետելը» հեքիաթի սյուժետային առանձին դրվագներ: Նշենք սակայն, որ լուսանկարներում որոշ տարրեր անհասկանալի են ինչպես սովորական, այնպես էլ մասնագետ ընթերցողի համար: Էննի Լեյբովիցի նկարահանած ֆոտոշարքը մեզ հետաքրքրում է որպես միջնորդավորված միջնշանային թարգմանության վառ օրինակ: Համեմատենք հեքիաթի տեքստի համապատասխան դրվագները Լեյբովիցի լուսանկարների հետ.

(1)Once upon a time there dwelt on the outskirts of a large forest a poor woodcutter with his wife and two children; the boy was called Hansel and the girl Gretel. He had always little enough to live on, and once, when there was a great famine in the land, he couldn't even provide them with daily bread (Grimm 1965:55).

Առաջին լուսանկարում (1) պատկերված է անտառի խորքում թաքնված խրճիթը, որտեղ ապրում են երեխաները (մոդել՝ Լիլի Քոուլի և դերասան Էնդրյու Գարֆիլդի դերակատարմամբ): Պայմանականորեն պատկերված տան մեջ կանգնած մանուկ հերոսները պատմում են իրենց ծայրահեղ աղքատ ու դժվարին կյանքի մասին: Այնուհետև սկսվում են մեզ հայտնի արկածները:



(1)

(2)They wandered about the whole night, and the next day, from morning till evening, but they could not find a path out of the wood. They were very hungry, too, for they had nothing to eat but a few berries they found growing on the ground. And at last they were so tired that their legs refused to carry them any longer, so they lay down under a tree and fell fast asleep (Grimm 1965:57).

Երկրորդ լուսանկարը (2) մեկնաբանելու համար բավարար չէ միայն հեքիաթի տեքստին ծանոթ լինելը. հայտնվում են կերպարներ, որոնք բացակայում են բնագրում: Այսպես, լուսանկարի անտառում երեխաները պառկել են ծառի տակ, իսկ ճյուղերին թառել է Ավազե մարդը: Սկանդինավյան բանահյուսության մեջ Ավազե մարդը առասպելական կերպար է, որը բարի երազներ է բերում քնած երեխաներին՝ նրանց վրա շաղ տալով ոսկե ավազ: Առավել հայտնի է Հ.Ք. Անդերսենի Օլե Լուկոյե անունով քնաբեր կերպարը: Մինչդեռ Գրիմ եղբայրների տեքստում նման հերոս չի հիշատակվում: Լուսանկարում ավելանում են նաև ձկան գլխով տարօրինակ սպասավորն ու զգեստավորված ծառերը: Նշված բոլոր պերսոնաժները պատկերային հավելման ուշագրավ օրինակներ են: Նման լրացման բացատրությունը պետք է փնտրել հեքիաթի տեքստային տարածքից դուրս:



(2)

Կարդալով ֆոտոպատմության ծանոթագրությունները՝ տեղեկանում ենք, որ լուսանկարներն առնչվում են Նյու Յորքի Մետրոպոլիտեն թատրոնում բեմադրվող «Հենզելը և Գրետելը» օպերային: Վերջինս 1891-92 թթ. գրել է գերմանացի երգահան Էնգելբերտ Հումպերդինքը: Գրական տեքստի վրա հիմնված ցանկացած երաժշտական ստեղծագործություն միջնշանային թարգմանության նմուշ է, իսկ այս օպերայի ժամանակակից բեմադրությունը կարելի է միջնշանային մեկնություն անվանել, քանի որ այն հեքիաթի իմաստային հենքի վրա կառուցում է նոր ստեղծագործություն՝ յուրովի տեղադրելով իմաստային շեշտերը:

Այսպես, ամսագրում ընդգրկված պատկերներն ավելի հասկանալի են դառնում: Լուսանկարները գրեթե նույնությամբ կրկնօրինակում են բեմադրության դեկորացիաները: Ըստ էության՝ խոսում ենք միջնորդավորված միջնշանային թարգմանության մասին, քանի որ լուսանկարչական տարբերակը ձևավորվել է Գրիմների բնագիր տեքստի օպերային բեմադրությամբ միջնորդավորված հեղինակային մեկնության շնորհիվ: Երաժշտական թարգմանության մեջ սյուժետային դրվագները ուղեկցվում են ձայնային պատկերներով, հերոսները դինամիկ են՝ շարժունակ, իսկ ֆոտոպատումում համարժեք պատկերներն անշարժ են, հասանելի են միայն առանձին դրվագներ, որոնք արտահայտում են առանցքային թեմատիկ հատվածները:



(3)

Հեքիաթի գլխավոր թեման սովն է և հերոսների՝ դրան առնչվող փորձությունները: Ուստի քաղցի գաղափարն ակնհայտ է նաև հեքիաթի միջնշանային թարգմանական տարբերակներում՝ հատկապես օպերային բեմադրության մեջ: Ինչպես բեմին, այնպես էլ ամսագրի էջերին հայտնվող սննդի հետ կապված բոլոր կերպարներն ու առարկաները յուրօրինակ փոխանուններ են: Թարգմանիչն ունկնդրին կամ ամսագրի ընթերցողին պարբերաբար հիշեցնում է երեխաներին տանջող քաղցի մասին: Նախերգանքի ժամանակ բեմի կենտրոնում դատարկ մեծ ափսե է: Ավելի ուշ կախարդված անտառում ափսեն փոխարինվում է հսկայական երախով, որն արյան պահանջ է զգում: Անտառում երեխաներն աղոթում են, ոչ թե որպեսզի հրեշտակները պաշտպանեն իրենց, այլ որպեսզի խոհարարները ճոխ ընթրիք պատրաստեն: Ավագե մարդու պարզված երազի մեջ նրանց սպասարկում են ձկան գլխով սեղանապետն ու մատուցողները:

Լուսանկարներից մեկում պատկերված է հեքիաթի վերջին դրվագը (3). մարդակեր վհուկը պատրաստվում է ուտել անտառում մոլորված երեխաներին:

Գրիմ եղբայրների հեքիաթի վհուկը կույր է, այդ պատճառով Հենզելը կարողանում է ոսկորի օգնությամբ խաբել նրան:

(3)The old woman had appeared to be most friendly, but she was really an old witch who had waylaid the children, and had only built the little bread house in order to lure them in. When anyone came into her power she killed, cooked, and ate him, and held a regular feast-day for the occasion. Now witches have but, like beasts, they have a keen sense of smell, and know when human beings pass by (Grimm 1965:58).



(4)

Կուրությունը կարող է ունենալ տարբեր մեկնություններ: Տարբեր մշակույթների բանահյուսության մեջ վհուկը հաճախ կատարում է կենդանի և հանդերձյալ աշխարհների միջև միջնորդի դեր (Пропп 1986: 52): Նա զուրկ է ոչ թե տեսողությունից, այլ «կույր» է իրեն շրջապատող աշխարհի հանդեպ: Վհուկի կուրությունը փոխաբերություն է. նա մի տձև էակ է, որը չի պատկանում այս աշխարհին: *Vogue* ամսագիրը, հավանաբար, փորձել է զարգացնել այս միտքը՝ նկարահանումների հրավիրելով երգչուհի Լեյդի Գագային: Վերջինս, պահպանելով իր բեմական կերպարը՝ արտառոց բարձրակրունկ կոշիկներն ու աչքի ընկնող զգեստները, թերևս, լավագույն ընտրությունն է այս դերակատարման համար:

Սակայն պատկերել կույր մարդու ավելի բարդ է, քան գրել կամ խոսել նրա մասին: Լուսանկարիչն օգտվել է մի հնարից, որը հաճախ կիրառվում է պատկերային արվեստի մեջ: Եթե կույր լինելը ենթադրում է տեսողության բացարձակ կամ մասնակի բացակայություն, ապա տեսնել չկարողանալու փաստը ցուցադրելու համար նկարիչները փակում են կերպարի աչքերը: Նույն տրամաբանությամբ շարժվել են նաև *Vogue* ամսագրի հեղինակները՝ ծածկելով Լեյդի Գագայի աչքերը երկար մազափնջով (4): Նախ, անսովոր սանրվածքը համահունչ է նորաձևության պահանջներին և գեղագիտությանը: Միևնույն ժամանակ, աչքերը ծածկող մազափունջը կրում է փոխանվանական բնույթ՝ հուշելով բնագրի հերոսի տեսողական արատի մասին:

Տվյալ ֆոտոպատմության մեջ մեծ տեղ է գրավում անձնավորումը /լեզվաոճական հնար, երբ հեղինակը մարդկային հատկանիշներ է վերագրում առարկային/ և վերջինիս պատկերային լուծումները՝ ձուկ սպասավորները կամ կենդանացած անտառը: Անտառը հեքիաթներում վտանգավոր և առեղծվածային վայր է. բացառություն չէ նաև քննարկվող ֆոտոշարքի անտառը (5): Լուսանկարների մեջ

Հենզելը և Գրետելը փախչում են անտառային սարսափներից. նրանց հետապնդում են սևազգեստ ծառեր: Այսպես նորաձևության ամսագիրը հագուստի միջոցով անձնավորում է անտառի սարսափելի բնակիչներին՝ ներկայացնելով նրանց որպես դաժան, անկարեկից և անգութ արարածներ:



(5)

Անխոս, անհնար է անտեսել նորաձևության ամսագրին բնորոշ հատկանիշները լուսանկարներում: Նախ, հերոսները բոլոր դրվագներում կրում են միայն բարձրաոճ /haute couture/ զգեստներ, դրանք բոլորը նույն գունային երանգի մեջ են՝ զերծ ավելորդ նախշերից ու զարդարանքներից: Չի կարելի մոռանալ, որ նորաձևության ամսագրերը և դրանց էջերին տպագրվող ֆոտոպատումները հետապնդում են այլ՝ հեքիաթների նկարազարդումներից տարբեր նպատակներ: Առաջին հերթին, այս լուսանկարները ցուցադրում են հագուստը: Դրանք հասցեագրված են նորաձևության գիտակներին և գնորդներին, ում ենթագիտակցության մեջ տվյալ պատկերները պետք է արթնացնեն բոլորիս վաղ հասակից ծանոթ հույզեր, մանուկ տարիքում ընթերցած/ունկնդրած հեքիաթներից ծանոթ դրվագներ: Նման պատկերների ստեղծումը հնարավոր է միայն նկարի մեջ տեքստային որոշ տարրերի վերարտադրման ճանապարհով: Տեքստը և պատկերը միմյանցից տարբերվում են նշանային համակարգերի բնույթով, սակայն գրեթե նույնական են հաղորդվող տեղեկատվության տեսանկյունից:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Bland, D. (1958). *A History of Book Illustration: the Illuminated Manuscript and the Printed Book.* London: Faber and Faber Ltd.

Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation, in Venuti, L. (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader.* London: Routledge.

Tatar, M. (2002). *The Annotated Classic Fairy Tales,* New York–London: W.W. Norton &Company.

Pereira, N. M. (2008). *Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words.* University of Sao Paulo.

Vogue US, 2009, December, New York.

Пропп В.Я. (1986). *Исторические корни волшебной сказки.* Ленинград: ЛГУ.

http://www.surlalunefairytales.com/hanselgretel/index.html

Արմինե Դանիելյան

«ՀԵՆԶԵԼԸ ԵՎ ԳՐԵՏԵԼԸ» ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՄՍԱԳՐԻ ԷՋԵՐԻՆ

Ամփոփում

Հոդվածը վերլուծում է Գրիմ եղբայրների «Հենզելը և Գրետելը» հեքիաթի միջնշանային թարգմանության առանձնահատկությունները նորաձևության ոլորտում: *Vogue* ամսագրում տպագրված լուսանկարները պատկերում են աղբյուր տեքստի այն հատվածները, որոնք ընկած են հեքիաթի գրեթե բոլոր միջնշանային տարբերակների հիմքում: Ֆոտոշարքը ցուցադրում է բնագրի մեկնության հնարավորություններն ու թաքնված իմաստային շերտերը: Լեզվաոճական հնարների կիրառությունը թիրախ պատկերներում օգնում է ընթերցողին հասկանալ ոճաբանների մտադրությունը, միևնույն ժամանակ բացահայտել հեքիաթի մետալեզվական և ներիմաստային շերտերը:

Բանալի բառեր՝ *միջնշանային թարգմանություն, միջնշանային մեկնություն, պատկերային տեքստ, իմաստային բաղադրիչներ, լեզվաոճական հնարներ, ֆոտոպատում, պատկերային տրոպներ, թիրախ պատկերներ, դիզայնի իմաստաբանություն:*

Армине Даниелян

«ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» НА СТРАНИЦАХ МОДНОГО ЖУРНАЛА

Резюме

Статья рассматривает особенности межсемиотического перевода сказки братьев Гримм «Гензель и Гретель» в контексте высокой моды. Фотографии, опубликованные в магазине *Vogue* воссоздают те отрывки источника, которые лежат в основе всех межсемиотических вариантов. Фоторяд проявляет новые возможности интерпретации и скрытые смысловые оттенки оригинала. Употребление лингвостилистических приемов в переводимых образах помогает читателю понять замысел стилистов, а также выявить металингвистические и поэтические аспекты сказки.

Ключевые слова: *межсемиотический перевод, межсемиотическая интерпретация, визуальный текст, смысловые компоненты, лингвостилистические приемы, фотоновелла, визуальные тропы, целевые изображения, семантика дизайна.*

Armine Danielyan

HANSEL AND GRETEL ON THE PAGES OF FASHION MAGAZINES

Summary

The article analyses the peculiarities of the intersemiotic translation of *Hansel and Gretel* by brothers Grimm. The images published in the *Vogue* magazine visualize those passages of the source text that are found in most intersemiotic variants. The photo shoot presents new prospects of interpretation and the hidden layers of meaning of the original. The usage of linguostylistic devices in the target images helps the reader to decode the fashion designers' intentions as well as to reveal the implicit semantic layers of the tale.

Key words: *intersemiotic translation, intersemiotic interpretation, visual text, semantic elements, linguostylistic devices, photo narrative, visual tropes, target images, design semantics.*

Արմինե Մաթևոսյան
Անի Տեր–Պետրոսյան

ԻՆՉՈՒ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԽՈՍՈՒՄ ԾԱՌԵՐԸ ԹՈԼԿԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Բնությունը հրաշք է, Աստծո կողմից մի մեծ պարգև, որը, ցավոք, մենք՝ բանական համարվող էակներս, հաճախ չենք գնահատում, այլ ընդհակառակը, արհամարհում, փչացնում ու կործանում ենք:

Այսօր մարդ–բնություն փոխհարաբերությունը շեղվել է բնական ընթացքից և ամենուր զգալի է մարդու կործանարար ազդեցությունը: Սակայն, բարեբախտաբար, կան անհատներ, ովքեր իրենց ողջ կյանքն ու գործունեությունը նվիրում են բնության պահպանման վեհ նպատակին: Նրանցից է Ջ.Ռ.Ռ. Թոլկինը:

Թոլկինի և բնության կապը, ասես, սիրո երկար ու գեղեցիկ մի պատմություն է, որն սկսվել էր դեռ մանկուց և շարունակվում է առ այսօր, գրողի մահից քառասուն տարի անց: Հեղինակի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում բնությունն առանցքային նշանակություն ունի թե՛ բովանդակային, թե՛ բարոյախրատական, թե՛ գեղագիտական առումներով:

Ստանձնելով բնության պաշտպանի դերը՝ Թոլկինը ողջ կյանքի ընթացքում պայքարում էր այն խաթարող ուժերի դեմ: Նա միշտ սարսափով էր հետևում ժամանակակից աշխարհի մեքենայացմանը, անտառների ու ծառերի ոչնչացման հաշվին շենքերի ու ավտոկայանատեղերի կառուցմանը: Նրա աչքի առաջ փոխվում էր ամեն ինչ, անտառներում գետակների ձայնը խլանում էր գնացքների սուլոցից, գործարաններում շարժիչների աշխատանքից առաջացած ծխից խամրում էին բնության վառ գույները: Թոլկինի զայրույթի ու ցասման զգացումը գագաթնակետին են հասնում առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին, երբ բնությունը զանգվածաբար ոչնչանում էր՝ բուսական աշխարհն ուղղակիորեն ճզմվում էր տանկերի թրթուրների տակ: Այդ երևույթների անմիջական ազդեցության ներքո նա մտահղացավ իր ստեղծագործություններում գերբնական, այլաբանական ուժ հաղորդելով շնչավորել բնությունը, և ծառերին դարձնել թշնամիների դեմ պայքարող կենդանի էակներ:

Պատահական չէ, որ բազմաթիվ ոճական հնարների շարքում առանձնակի դրսևորում է ստանում անձնավորումը (*personification*): Այս հնարն օգտագործելով նա խոսելու, սեփական իրավունքներն արտահայտելու, զայրանալու, սիրելու և ատելու իրավունք է տալիս բնությանը: Նրա ստեղծագործություններում («Մատանիների տիրակալը» եռահատոր վեպը, «Սիլմարիլիոն», «Հոբիթ» և այլն) անտառները հաճախ ներկայանում են որպես առանձին կերպարներ: Օլդ Ֆորեսթը (*Old Forest*), Միրքվուդը (*Mirkwood*), Ֆանգորնը (*Fangorn*), Գոլդեն Վուդը (*Golden Wood*) անտառներ են, իսկ այդ անտառների ծառերը անձնավորված կերպարները Էնթերն են:

«*Էնթ*» (*Ent*) հին անգլերենում նշանակում է «*հսկա*»: Էնթերը խոսում են էնթերեն, բայց գիտեն բազմաթիվ այլ լեզուներ, ինչպիսիք են քուենյաներենը (*Quenya*)[1] և սինդարերենը (*Sindarin*)[2]: Էլֆերին (*Elf*) սինդարերեն անվանում են Օնոդրիմ (*Onodrim*) կամ Էնիդ (*Enyd*), եզակի թվով Օնոդ (*Onod*): Թոլկինն էնթերին բնորոշում է որպես հանդարտ և համբերատար էակներ, որոնք, սակայն, զայրույթի և վիրավորանքի պոռթկման պահին դրսևորում են աննկարագրելի կամք և անհաղթելի ուժ:

Գոլդեն Վուդի (*Golden Wood*) Էնթերը օժտված են թովիչ գեղեցկությամբ, հաստատուն են և ճշմարիտ: Յուրաքանչյուր կանաչ կամ ոսկեգույն տերև, յուրաքանչյուր դեղին ծաղիկ և յուրաքանչյուր բողբոջող շիվ գեղեցիկ է ծառի վրա, որի հետ մեկ ամբողջություն է կազմում: Այդ գեղեցկությունը ակնհայտ է Թրիբերդ ծառի էնթերեն խոսքում Լոթլորիենին նկարագրելիս, որն ընթերցողին է ներկայացվում Թոլկինի թարգմանությամբ. "*The valley where the trees in a golden light sing musically, a land of music and dreams; there are **yellow trees** there. It is a **tree –yellow** land.*" (Tolkien1993: 308).

Հատվածում ***yellow*** և ***tree*** բառերի շրջուն կրկնությունը թերևս նպատակ ունի ընդգծել անտառի ինքնատիպ գեղեցկությունը ոսկե գույների մեջ:

Գոլդեն Վուդի հակապատկերներ են Միրքվուդը (*Mirkwood*) և Օլդ Ֆորեսթը (*Old Forest*): Միրքվուդը (*Mirkwood*), ինչպես Թոլկինն ինքն է ասել, պարզ գերմանական անուն է՝ սև, որը հիշեցնում է խավարը: Նախկինում այն անվանել են Գրին Վուդ դը Գրեյթ (*Greenwood the Great*), սակայն, երբ Սաուրոնը (*Sauron*) բնակվեց այստեղ որպես ծպտված Նեուրոմանացի, մեծ կանաչ անտառը դարձավ սև և վտանգավոր:

Օլդ Ֆորեսթը (*Old Forest*) «բարի» անտառ է, սակայն ունի սև անկյուններ, որտեղ արևի շողերը երբեք չեն թափանցում: Այնտեղ բնակվող ծառերն օժտված են բարու և չարի հատկանիշներով: Երբ Ֆրոդոն (*Frodo*) ու նրա ընկերները մտնում էին Օլդ Ֆորեսթ (*Old Forest*), որպեսզի փախչեն ուրվականների հետապնդումից, չէին էլ պատկերացնում՝ ինչպիսի վտանգներ են իրենց այնտեղ սպասում: Մարդու հետ տարաբնույթ շփումների արդյունքում անտառը փոխվել էր, «սիրտը» լցվել ատելությամբ: Ծառերն ատում էին իրենց ազատությունը սահմանափակողներին, իրենց կործանողներին, կտրողներին, այրողներին: Թոլկինը իր նամակներից մեկում նշել է, որ Օլդ Ֆորեսթը թշնամաբար էր տրամադրված երկոտանի արարածների նկատմամբ, քանի որ այն լի էր դառը հուշերով:

«Մատանիների Տիրակալը» վեպում Թոլկինը կարևորագույն տեղ է հատկացնում Ֆանգորն (*Fangorn*) անտառին, քանի որ այստեղ էր ապրում ամենատարեց Էնթը՝ Թրիբերդը (*Treebeard*)՝ սինդարերեն՝ Ֆանգորն: Ի պատիվ նրա անտառը նույնպես կոչվում է Ֆանգորն: Թրիբերդը մի հսկա էր, բարի ու խոհեմ, ով, կարծես դատավորի դեր ստանձնելով, վրեժխնդիր է լինում այն բոլոր մարդկանցից, ովքեր վնասում էին ծառերին: Եթե ուշադրություն դարձնենք Թրիբերդի խոսքում առկա բաղաձայնների կուտակմամբ ձայնարկությունների կրկնությանը, կնկատենք, որ Թոլկինը ձգտել է Թրիբերդի խոսքը դարձնել ավելի հավասարակշռված, խորհրդավոր, խոպոտ և նույնիսկ սարսափազդու:

"*Hrum, Hroom*" (Tolkien 1993:470).
"*Hm! Here we are.*" (Tolkien 1993:459).
"*Hm, but you are hasty folk, I see.*" (Tolkien 1993:450).
"*Hm, hoom, here I am again.*" (Tolkien 1993:471).
"*Ho, hm, well, we could, you know!*" (Tolkien 1993:455).
"*Hoo, oh! Goog morning.*" (Tolkien 1993:467).
"*Hoo, eh? Entmoot?*" (Tolkien 1993:467).

Թոմ Շիփմենի կարծիքով Թոլկինը նպատակ է ունեցել Թրիբերդի ձայնը նմանեցնել իր լավագույն ընկերոջ՝ Ք. Ս. Լուիսի ձայնին, քանի որ նա նույնպես բարի ու առաքինի մարդ էր և գաղափարակից ընկեր:

Թրիբերդի միջոցով տեղեկանում ենք երբևէ գոյություն ունեցած Էնտուայֆերի՝ կին էնթերի մասին: Նրա հիշողություններում պահպանվում են Էնթուայֆերի ստեղծած հիասքանչ պարտեզներն ու այգիները, որոնք մի ակնթարթում ոչնչացվում և վառելանյութ են դառնում դաժան Սարումանի (*Saruman)* հպատակների կողմից:

After the Darkness was overthrown the land of Entwives blossomed richly, and their fields were full of corn. Many men learned the crafts of the Entwives and honoured them greatly; but we were only a legend to them, a secret in the heart of the forest. Yet here we still are, while all the gardens of the Entwives are wasted. (Tolkien 1993:475).

Եվ այս ամենը, տարիների ընթացքում կաթիլ առ կաթիլ կուտակվելով, լցնում են Թրիբերդի համբերության բաժակը: Նա իր խուլ, փայտեղեն ձայնով հորդորում է մյուս էնթերին հարձակվել Սարումանի ամրոցի վրա, ոչնչացնել ու կործանել այն:

He is plotting to become Power, he has mind of metal and wheels; and he does not care for growing things, except as far as they serve him for the moment. (Tolkien 1993:468).

Էնթերի բանակը, ենթարկվելով հորդորին, միահամուռ կերպով գրոհում է: Սա մի զարհուրելի տեսարան է, որը Մերրիի (Merry) նկարագրության մեջ ավելի պատկերավոր է դառնում գեղարվեստական համեմատությամբ.

An angry Ent is terrifying, their fingers, and their toes, just freeze on the rock; and they tear it up like bread–crust. It was like watching the work of great tree–roots in hundred years, all packed into a few moments. (Tolkien 1993: 510).

Թոլկինի սիրո և հարգանքի արտահայտումը բնության նկատմամբ խտանում է Թրիբերդի կերպարում, որը, հավանաբար, ամենից շատն է նման իրեն: Սակայն ինքը՝Թոլկինն այս կարծիքի հետ համաձայն չէր:

Թոլկինը ոչինչ չէր հասկանում ժամանակակից տեխնոլոգիաներից, ոչ էլ ցանկանում էր հասկանալ: Նա ապրում էր վաղեմի ժամանակների բարքերով, նրա հիշողություններն էլ այդ ժամանակների մասին էին: Իր ընկերոջ՝ Լուիսի մահից հետո Թոլկինն իր դստերը գրեց մի նամակ, որտեղ ասում էր, որ իր տարիքին համապատասխան զգացմունքներ ունի, համեմատում է իրեն ծեր ծառի հետ, որը մեկ առ մեկ կորցնում է տերևները, իսկ ներքևում արմատների մոտ, կարծես կացին դրված լինի:

Թոլկինն ապրեց տասնամյակներ ու ստեղծեց առասպելներ, կերտեց յուրօրինակ ու ինքնատիպ կերպարներ: Իր սերը բուսեղեն աշխարհի նկատմամբ նա փոխանցեց ընթերցողներին, ասես Էնթերի միջոցով նրանց հասկացնելով կենդանի ծառերի կարևորությունը: Առաջին հայացքից դրանք հիացմունք և հրճվանք են առաջացնում, հետո ներշնչում են սեր և հարգանք, իսկ վերջում նույնիսկ վախ: Այդ ծառերի տառապանքն ու ինքնազոհողությունը զարմանք և հիացմունք է առաջացնում: Չնայած մարդը հաճախ անտեսում է ծառերի տառապանքը,

Թոլկինի անձնավորված ծառերը քաջատեղյակ են մարդկանց տառապանքներին և օգնության ձեռք են մեկնում նրանց:

Թոլկինն ասել է, որ իր բոլոր ստեղծագործություններով դուրս է գալիս ծառերի թշնամիների դեմ՝ ի պաշտպանություն նրանց: Բնության և ծառերի նկատմամբ Թոլկինի վերաբերմունքն այսօր ավելի քան երբևէ ուսանելի է, այն ոչնչացնելու աղետալի հետևանքներից խուսափելու համար: Բնության խաչակրի իր դերը նա փոխանցում է իր ընթերցողին՝ դարձնելով նրան իր համախոհը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. 1915թ–ից մինչև 1919–ը թվականները Թոլկինն աշխատել է քուենյաներեն լեզվի ստեղծման վրա (*Quenya*): Այս լեզվի քերականությունն ավելի մոտ է լատիներենին և ժամանակակից գերմաներենին, քան ժամանակակից անգլերենին: Խոսակցական քուենյաներենն ու գրավոր լեզուն բավականաչափ տարբերվել են միմյանցից: Քուենյաներեն գրված ամենավաղ աշխատանքներից մեկը Նարքիլիոնն (Narqelion 'Autumn') է, 1915–1916թթ:

2. Սինդարերենի ստեղծման աշխատանքները Թոլկինն սկսել է 1917թ–ից և ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում փոփոխել և թարմացրել է այն: Սկզբում հեղինակն այն անվանել է Գոլդոգրին (*Goldogrin*) կամ Նոմիշ (*Gnomish*), 1930 թ–ին անվանեց այն Նոլդորին (*Noldorin*), իսկ վերջում կրկին սինդարերեն (*Sindarin*): Այս լեզվի հնչյունաբանությունը, ուղղագրությունն ու քերականությունը նման են ուելսերենին (Welsh):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Պողոսյան, Պ.Մ. (1991), *Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքներ: Ոճական արտահայտչամիջոցներ.* Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն:

Ахманова, О.С. (1968). *Словарь Лингвистических Терминов.* Москва: Советская Энциклопедия.

Hammond,Wayne & Christina Scull (2005). *The Lord of the Ring: A Reader's Companion.* Boston: Houghton Mifflin Company.

Noel, Ruth (1980). *The Languages of Tolkien's Middle–earth.* Boston: Houghton Mifflin Company.

Shippey, Tom (2001). *J.R.R. Tolkien: Author of the Century.* Boston: Houghton Mifflin Company.

Smith, Ross (2007). *Inside Language.* Switzerland: Walking Tree Publishers.

Tolkien, J.R.R. (1993). *The Lord of the Rings.* New York: Mariner books.

Արմինե Մաթևոսյան, Անի Տեր–Պետրոսյան

ԻՆՉՈՒ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԵՆ ԽՈՍՈՒՄ ԾԱՌԵՐԸ ԹՈԼԿԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Անտառի և ծառերի թեման առանձնակի տեղ է զբաղեցնում Ջ.Ռ.Ռ. Թոլկինի ստեղծագործություններում, որտեղ բնությունն օժտված է յուրօրինակ՝ մարդկային, հատկանիշներով: Մարդ ու բնություն սերտորեն փոխկապակցված են: Ոճական մակարդակում այս առնչությունը դրսևորվում է անձնավորման ոճահնարի միջոցով: Հոդվածը նվիրված է Թոլկինի երևակայական կերպարների խոսքի լեզվաբանական

քննությանն ու մեկնությանը: Նման ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել Թոլկինի երկերի առավել խորքային ընկալմանը:

Բանալի բառեր՝ *Թոլկին, անտառ, անձնավորում, մարդանալ, երևակայական կերպարներ, գերբնական, լեզվաբանական քննություն, մեկնություն, ռճահնար, փոխկապակցված:*

Армине Матевосян, Ани Тер–Петросян

ПОЧЕМУ И КАК ГОВОРЯТ ДЕРЕВЬЯ В ПОИЗВЕДЕНИЯХ ТОЛКИНА

Резюме

Особое место в произведениях Толкина занимает тема леса и деревьев, где природа наделена воображаемыми свойствами. Здесь человек и природа тесно взаимосвязаны и доминирующим стилистическим приемом является персонификация. Данная статья посвящена изучению речи уникальных толкиновских образов с целью проникнуть в неповторимый фантастический мир автора.

Ключевые слова: *Толкин, лес, персонификация, очеловечение, сверхъестественные образы, потусторонний, лингвистическое исследование, интерпретация, взаимосвязь.*

Armine Matevosyan, Ani Ter–Petrossian

WHY AND HOW THE TREES IN TOLKIEN'S WORKS SPEAK

Summary

In J.R.R. Tolkien's works the theme of forests and trees has a special place. Here nature is endowed with specific supernatural features. Man and nature are closely interrelated and personification is the dominant trope. The present article is devoted to the study of the speech of the unique, anthropomorphic characters found in Tolkien's works with an aim to penetrate into the uncanny world of the author.

Key words: *Tolkien, forest, personification, humanize, supernatural personages, linguistic study, interpretation, trope, interrelated.*

Ռուզան Միրզոյան

ՄԱՐՍԵԼ ԷՄԵԻ «ԹԱՌԱԾ ԿԱՏՎԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ» ՇԱՐՔԻ ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Հեքիաթներն, ընդհանրապես, վիպական ժանրի ստեղծագործություններ են: Նրանք պայմանականորեն բաժանվում են երկու խմբի.

1. Հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական
2. Իրապատում կամ ռեալիստական:

Հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական խմբի հեքիաթներում պատկերված դեմքերը, իրադարձությունները քիչ իրական են, իսկ գործողության տեղն ու ժամանակը մտացածին:

Իրապատում հեքիաթներն ամբողջությամբ ներթափանցված են աշխատանքի գաղափարախոսությամբ: Իրապատում հեքիաթների արվեստը պայմանավորված է նրանց բովանդակությունը կազմող սոցիալ–քաղաքական թեմաներով, իրական առարկաներով ու երևույթներով, մարդկային առօրեական հարաբերություններով: Իրապատում հեքիաթներն աչքի են ընկնում աշխույժ և անբռնազբոս երկխոսություններով, պարզ լեզվով և սրամիտ բառախաղով:

Հեղինակային հեքիաթները ներկայացնում են ստեղծագործողի երևակայությունը, որտեղ միահյուսվում են տարբեր կենդանական, հրաշապատում և իրապատում հեքիաթներից, արկածային և գիտաֆանտաստիկ գրականությունից:

Մարսել Էմեի «Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը հեղինակային հեքիաթներ են, որտեղ միահյուսված են թե՛ հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական, թե՛ իրապատում կամ ռեալիստական հեքիաթների բնորոշ առանձնահատկությունները:

«Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը հասցեագրված է 4–75 տարեկաններին: Այն բաղկացած է տասնյոթ հեքիաթից: Պատմությունները տեղի են ունենում միաժամանակ իրական և երևակայական աշխարհում: Հեքիաթներում իրադարձությունների վայրը ֆերման է, բայց երբեք չի նշվում, թե որ երկրում է այն գտնվում, ընթերցողը միայն կարող է ենթադրել, որ այն Ֆրանսիան է, ավելին, Մ. Էմեի ծննդավայրը՝ Ժոանին: Հերոսներն իրական են, բայց իրավիճակները, դեպքերն՝ անիրական: Հեքիաթաշարը երկու գեղջուկ քույրերի՝ Դելֆինի ու Մարինետի պատմությունների շարքն է, որոնք մեծանում են ծնողների խորհուրդներով և կենդանիների բարեկամությամբ շրջապատված: Քույրերը երկակի բնույթ ունեն: Մի կողմից իրական կերպարներ են՝ դպրոց են գնում, տանը և ֆերմայում օգնում են ծնողներին: Այս առումով համապատասխանում են իրապատում կամ ռեալիստական հեքիաթների պահանջներին: Մյուս կողմից դառնում են հեքիաթի կերպարներ՝ իրական աշխարհը փոխարինելով անիրականով. հավին դարձնում են փիղ, իրենք դառնում են մեկը՝ ձի, մյուսն՝ ավանակ, եզին գրել, կարդալ, հաշվել

են սովորեցնում՝ այս դրսևորումներով համապատասխանելով հրաշապատում կամ ֆանտաստիկ հեքիաթների պահանջներին: Հեքիաթաշարի տասնյոթ հեքիաթում նրանք հիմնական գործող անձերից են, կենդանիներին ու ծնողներին կապող օղակը: Նրանց միջոցով է հեղինակն արտահայտում իր վերաբերմունքը կենդանիների հանդեպ ծնողների անարդար դրսևորումների հակադարձումները: «Կատվի թաթը» հեքիաթում, հակառակվելով ծնողների կամքին, փրկում են անհնազանդ կատվին ջրահեղձ լինելուց: «Ոչխարը» հեքիաթում նույնպես, չենթարկվելով ծնողներին, փախչում են տնից, որպեսզի ազատեն իրենց սիրելի ոչխարին նրան տեր դարձած հիմար ու հարբեցող զինվորականից: Բոլոր հեքիաթներում կարևոր շեշտադրումներից է այլասիրությունը (ալտրուիզմը), որ դրսևորվում է թե՛ կենդանիների, թե՛ քույրերի կողմից: Շունը համանուն հեքիաթից լքում է իր երջանիկ կյանքը, որ անցկացնում է ֆերմայում, որպեսզի օգնի իր կույր և ծույլ նախկին տիրոջը: «Ներկատուփերը» հեքիաթում եզը ջանք չի խնայում մի կաթիլ արցունք թափելու համար, որպեսզի ազատի աղջիկներին ծնողների զայրույթից: «Մորաճուռակն ու խոզը» հեքիաթում հավն այնքան շատ է ցանկանում հաճույք պատճառել խոզին, որ ներշնչանքի շնորհիվ ճռճանակի մի ծայրին նստած խոզին վեր է բարձրացնում և ճոճում է: Հեքիաթներում կենդանիները պահպանել են բնությունից իրենց տրված առանձնահատկությունները. շունը հավատարիմ է իր բնազդին, աքաղաղը նույն հիմարն ու գլուխգովանն է, կատուն ծույլ է ու ինքնահավան և այլն: Դա ինչ-որ չափով անիրական աշխարհ է, որտեղ կենդանիները օժտված են խոսելու և մտածելու կարողությամբ և կարող են իրենց նախասիրություններով, հետաքրքրություններով, դատողություններով կիսվել մարդկանց հետ, նույնիսկ՝ ընկերանալ: Սրանք հեքիաթներ են, որտեղ առօրյան միաձուլվում է հրաշքին և ընթերցողին տանում դեպի երանելի աշխարհ:

Հայտնի է, որ հեքիաթներում ներկայացված է լինում բարու և չարի, լավի և վատի պայքարը, որտեղ հաղթում է բարին և արդարը: Դա է միգուցե ամենալավ բացատրությունը, որ այդ ժանրի ստեղծագործությունները ընդունվում և սիրելի են դառնում բոլոր տարիքի մարդկանց համար, քանի որ մարդը բարության, ազատության, արդարության կարիք ունի բոլոր տարիքներում:

Բացի հիմնական գաղափարից, որն է բարության հաղթանակը, Էմեի հեքիաթներում, ըստ իս, կա շեղում ժանրի չափանիշներից. հերոսները, որոնք մարմնավորում են չարությունը, երևութական են, նրանք ևս բարի են: Գայլը նույնանուն հեքիաթում շատ նման է Շարլ Պերրոյի «Կարմիր գլխարկի» գայլին, բայց ընթերցողը համակրում է նրան, քանի որ ցանկանում է բարի դառնալ, նույնիսկ անտառի վայրի կենդանիներին բարություն է քարոզում: Դառնալով Դելֆինի ու Մարինետի բարեկամը՝ նա ափսոսում է, որ կերել է Կարմիր գլխարկին, այդ արարքը համարում է իր երիտասարդական մեղքերից մեկը և կարծում, որ բոլոր մեղքերին պետք է թողություն տալ: Բայց հեքիաթի ավարտին, կենդանական բնազդին տրվելով, ուտում է երկու քույրերին: Այստեղ է, որ Էմեն այլ վերջաբան է գտնում: Դելֆինը, Մարինետն ու ծնողները ազատ են արձակում գայլին՝ մարդուն բնազդից, չարությունից, վրեժխնդրությունից բարձր դնելով: Բարությունն է աշխարհը առաջ մղում: Բարության ապացույցներ Մ. Էմեն տալիս է գրեթե բոլոր հեքիաթներում:

Թարգմանելուց առաջ կարևոր է ուսումնասիրել ստեղծագործությունը ոչ միայն գրականագիտական, այլև լեզվաբանական առումով, քանի որ ստեղծագործողն իր մտքի արգասիքը հաղորդում է իրեն հատուկ լեզվամտածողությամբ և հոգեբանությամբ: Ֆրանսերենում, ի տարբերություն, կենդանիները շնչավոր են համարվում, և նրանց մասին խոսելիս գործածում են *ով* դերանունը:

— Վերջապես, տիրոջս մատուցում էի անհրաժեշտ, փոքրիկ ծառայություններ, էլ չեմ խոսում ինձ լսելու հաճույքի մասին: Ընդունում եմ, որ ես ընդամենը շուն եմ, բայց խոսելն օգնում է, որ ժամանակն անցնի…

— Դուք նույնքան լավ եք խոսում, որքան մարդը, շո՛ւն» («Շունը») :

Այս փոքրիկ հատվածում երևում է, թե Էմեն որքան է շան հատկանիշները բարձրացրել, հավասարեցրել մարդու մակարդակին, որ շունն իրեն լսելը հաճույք է համարում, իսկ նրա խոսելաոճը, ըմբռնողականությունը գնահատելով՝ փոքրիկները նրան *դուք*-ով են դիմում և համեմատում մարդու հետ:

Սիրամարգի կերպարը համանուն հեքիաթում ստեղծելու համար հեղինակը գործածում է ֆրանսերենում գոյություն ունեցող երեք ոճերից կամ ռեգիստրներից բարձր ոճը:

— Խնդրում եմ,- ասաց նա,- ինձ մի՛ մոտեցեք: Ես շքեղ կենդանի եմ և ամեն մեկի հետ շփվելու սովորություն չունեմ:

— Ներող եղե՛ք,- քթի տակ մրթմրթաց խոզը:

— Դե ո՛չ, այդ ինձ ներեք առանց ձևականության իրերն իրենց անունով կոչելու համար: Եթե ցանկանում եք ինձ նման գեղեցիկ լինել, պետք է ջանք թափեք: Գրեթե նույնքան դժվար է այսպիսին մնալը, քան դառնալը:

— Ինչպե՜ս,- զարմացավ խոզը:- Մի՞թե դուք միշտ գեղեցիկ չեք եղել:

— Օ՜, ո՛չ: Երբ աշխարհ եկա թեթևակի փետրաշերտ ունեի և հույս չունեի, որ այն երբևէ կփոխվի: Շատ դանդաղ ձևափոխվեցի մինչև դարձա այնպիսին, ինչպիսին դուք ինձ տեսնում եք հիմա, և դա ինձնից ջանքեր պահանջեց: Առանց մորս անմիջական խորհուրդների ոչինչ չէի կարող անել. «Հողի որդեր մի՛ կեր, դրանք խանգարում են կատարի աճին: Մեկ ոտքի վրա մի՛ թռիր, պոչդ կթեքվի: Շատ մի՛ կեր: Ճաշի ժամանակ հեղուկ մի՛ խմիր: Մի՛ քայլիր ջրափոսերի միջով…»: Եվ այդպես շարունակ: Ես իրավունք չունեի այցելելու դղյակում ապրող ճուտիկներին կամ մյուս կենդանիներին: Դուք գիտեք, որ ապրում եմ այն դղյակում, որը երևում է այստեղից: Ա՜հ, դա հաճախ այնքան էլ ուրախ չէր: Բացի զբոսանքներից, որը կատարում էի դղյակի տիրոջ ու նրա որսորդական շան հետ, ես միշտ մենակ էի: Եվ վերջապես, երբ փորձում էի զվարճանալ կամ մի ինչ-որ զվարճալի բանի մասին մտածել, մայրս հուսահատ գոռում էր… Ո՜հ, կյանքը ուրախ չէր: Եվ նույնիսկ հիմա, միգուցե ինձ չեք հավատա, բայց ես հետևում եմ իմ ապրելակարգին: Որպեսզի չգիրանամ և չկորցնեմ փետուրներիս փայլը, ես ստիպված եմ ճիշտ սնվել, մարմնամարզություն անել ու սպորտով զբաղվել… Էլ չեմ խոսում այն երկար ժամերի մասին, որոնք նվիրում եմ հարդարանքիս:

Ինչպես նկատում ենք այս հատվածի ընթերցումից Մ. Էմեն բարձր ոճի միջոցով սիրամարգին նմանեցրել է ինքնահավան, քմահաճ գեղեցկուհու հետ:

Հեքիաթաշարում հեղինակը լեզվական ոճերի կամ ռեգիստրների միջոցով լուծում է նաև այլ խնդիրներ. ցույց է տալիս քույրերի՝ Դելֆինի և Մարինետի դաստիարակված և կիրթ լինելը: Նրանք իրենց ծնողներին և մեծահասակներին

դուք-ով եմ դիմում, ավելին, *դուք*-ով են դիմում այն կենդանիներին, որոնց հանդիպում են առաջին անգամ և հարգանքի արժանի են համարում.

— Հեռացե՛ք, դուք գայլ եք: («Գայլը»)

Սակայն ինչպես ընդունված է մարդկային հարաբերություններում՝ մտերմության որոշակի աստիճանից հետո միմյանց *դու*-ով են դիմում:

— Ես էլ եմ ուզում խաղալ:

— Բայց, սպիտակ հավիկ, ինքդ էլ տեսնում ես, որ հնարավոր չի: Արդեն մեկ հավ կա:

— Մանավանդ որ տապանը լիքն է,– նկատեց պատուհանին մոտեցած Մարինետը: («Փիղը»)

Էմեն կերտում է ծնողների կերպարները, որոնք բացառությամբ «Բադը և հովազը» հեքիաթի գեղջուկ աշխատավորներ են: Նրանց միակ նպատակն այն է, որ իրենց երկու դուստրերը լավ սովորեն դպրոցում, լավ աշխատեն տանը, լինեն խոհեմ ու հնազանդ: Նրանք շատ խստաբարո են և փոքրիկների զանցանքները պատժում են օրվա ընթացքում նրանց միայն չոր հաց ու ջուր տալով, վատագույն դեպքում նրանց ուղարկելով մորաքույր Մելինայի տուն, որը շատ տգեղ և չար կին է: Բայց ծնողների չարությունը կարծեցյալ է, և կարելի է սոսկ խստություն համարել: Նրանք էլ ինչպես երկու քույրերը սիրում են ֆերմայի բոլոր կենդանիներին.

— Հիմարնե՛ր, ափսեն արդեն հարյուր տարի մեր ընտանիքում էր, իսկ դուք փշուր-փշուր արեցիք,– բղավում էին նրանք:– Դո՛ւք, անպիտաննե՛ր, երբեք չեք փոխվի: Բայց ձեր արժանի պատիժը կստանաք: Այսօրվանից խաղն արգելվա՛ծ է և միայն չոր հաց կստանա՛ք ուտելու համար:

Պատիժը շատ մեղմ համարելով՝ ծնողները մի քիչ մտածելուց հետո, դաժան ժպիտով նայելով փոքրիկներին, վերսկսեցին.

— Ո՛չ, ոչ թե չոր հաց կստանաք, այլ վաղը եթե անձրև չգա…, վաղը… հա՛, հա՛, հա՛, վաղը կգնաք մորաքույր Մելինային տեսության («Կատվի թաթը»):

Այս հատվածում խոսակցական ոճի միջոցով հեղինակը արտահայտել է ծնողների գայրույթը:

Տուն վերադառնալով՝ ծնողները փոքրիկներին գտան երգը բերաններին՝ սեղան գցելիս, որից շատ զարմացան.

— Ինչպես երևում է Ալֆոնսի մահը ձեզ շատ չի տխրեցրել: Պետք չէր ուրեմն լաց ու կոծ դնել: Ի դեպ, նա արժանի էր ավելի հավատարիմ բարեկամների: Իրականում նա հիանալի կենդանի էր, և մենք նրա պակասը կզգանք:

— Շատ ենք վշտացած,– ասաց Մարինետը,– բայց եթե մեռած է, ինչպես մեռած, ի՞նչ կարող ենք անել:

— Եվ հետո, նա դրան արժանի էր,– ավելացրեց Դելֆինը:

— Հենց դա՛ է, որ մեզ դուր չի՛ գալիս,– հանդիմանեցին ծնողները,– դուք անսիրտ երեխաներ եք: Շատ մեծ կարիք կա, այո՛, շատ մեծ, ձեզ մորաքույր Մելինայի մոտ ուղարկելու («Կատվի թաթը»):

Այս հատվածում ծնողների հանդիմանանքը արտահայտվում է չեզոք ոճով:

Թարգմանությունը, հատկապես գեղարվեստական գրականության թարգմանությունը, մշակութային առաջընթացի և միջմշակութային հաղորդակցության միջոցներից է: Թարգմանության միջոցով են կատարվում տարբեր մշակույթների փոխազդեցությունները և հարստացումը:

Գեղարվեստական գրականության թարգմանությունը բարդ ստեղծագործական աշխատանք է: Շատ կարևոր է թարգմանության գործընթացը ճիշտ կազմակերպել և, ձեռնամուխ լինել ստեղծագործության թարգմանությանը՝ գիտակցելով, որ «Թարգմանությունը նման է բժշկությանը: Նա և՛ գիտություն է, և՛ արվեստ» (Ժ. Մունեն):

Թարգմանության ժամանակ նպատակ չենք ունեցել հեքիաթները հայացնել, այլ հայերեն ներկայացնել ֆրանսիացի հեղինակին՝ փորձելով պահպանել ֆրանսիական հոգեբանությունը, լեզվամտածողությունը, վարվեցողությունը, իրակությունները, քանզի գիտակցում ենք, որ թարգմանության գլխավոր առաքելություններից մեկը օտար մշակույթը թիրախ լեզվում ներկայացնելն է՝ պահպանելով այն դժվար սահմանը, որը հատելու դեպքում ընթերցողը կարող է այլևս չզգալ, որ ստեղծագործությունը գրված է այլ լեզվով:

Մ. Էմեի «Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը հեղինակային հեքիաթներ են, որտեղ միահյուսված են թե՛ հրաշապատում, թե՛ իրապատում հեքիաթների բնորոշ առանձնահատկությունները: Սրանք հեքիաթներ են, որտեղ առօրյան միաձուլվում է հրաշքին և ընթերցողին տանում դեպի երանելի աշխարհ: Թարգմանության ժամանակ փորձել ենք առկա թարգմանական բազմաբնույթ խնդիրներին լուծումներ տալ և հայերեն ներկայացնել ֆրանսիացի հեղինակին:

Ռուզան Միրզոյան

ՄԱՐՍԵԼ ԷՄԵԻ «ԹԱՌԱԾ ԿԱՏՎԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ» ՇԱՐՔԻ ԲՆԱԳՐԻ ԵՎ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

Ամփոփում

Մարսել Էմեի հեղինակային «Թառած կատվի հեքիաթները» շարքը թարգմանելիս հայերեն հաշվի են առնվել մի շարք առանձնահատկություններ: Կերպարների ընտրության և ոճական լուծումների միջոցով հեղինակը փորձել է ընթերցողին հասցնել չարի ու բարու խորհուրդը, որը թարգմանիչը պահպանել է թարգմանության ընթացքում: Թարգմանության նպատակը չի եղել հեքիաթները հայացնել, այլ հայերեն ներկայացնել ֆրանսիացի հեղինակին՝ փորձելով պահպանել ֆրանսիական հոգեբանությունը, լեզվամտածողությունը և վարվեցողությունը:

Բանալի բառեր՝ *հեղինակային, իրապատում կամ ռեալիստական, հրաշապատում կամ ֆանտաստիկական հեքիաթներ, լեզվամտածողություն, թիրախ լեզու, միջգիտակարգային, միջմշակութային հաղորդակցություն, բարձր, չեզոք, խոսակցական ոճեր, արկածային և գիտաֆանտաստիկ գրականություն:*

Рузан Мирзоян

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА «СКАЗОК ВОССЕДАВШЕГО КОТА» МАРСЕЛЯ ЭМЕ

Резюме

В книге «Сказки восседавшего кота» – цикле авторских сказок М. Эме, сливаются фантастика и реализм, отражающие особенности сказок в целом. В них повседневная жизнь переплетается с чудом и переносит читателя в блаженную страну. Реалии французской жизни, описанные М. Эме в сказках, переданы армянскому читателю с учетом не только культуроведческого аспекта. При переводе учтены детали, которыми обусловлен стиль французского писателя.

Ключевые слова: *авторска сказка, бытовая и волшебная сказка, языковое мышление, целевой язык, эквивалентность, междисциплинарный, межкультурная коммуникация, высокий, нейтральный, разговорный стили.*

Ruzan Mirzoyan

SOME ISSUES OF EQUIVALENCE IN TRANSLATION OF *THE TALES OF THE PERCHED CAT* BY MARCEL AYME

Summary

The Tales of the Perched Cat by Marcel Aymé is a series of tales where the characteristic features of both the fairy and realistic tales are intertwined. These are stories where everyday life merges with miracle and leads the reader to a blissful world. In the process of translation we have tried to give solutions to various translation problems and to present the French writer in Armenian, remaining true to his style and manner of depicting the characters.

***Key words:** literary tale, tales of magic, realistic tales, language thinking, target language, translation, equivalence, interdisciplinary, intercultural communication, literary and neutral colloquial style.*

Անուշ Լալայան

ՀԵՔԻԱԹԻ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ԳՐԻՄ ԵՂԲԱՅՐՆԵՐԻ «ՋԱՐՄԱՆԱԼԻ ԱՇՈՒՂԸ» ՀԵՔԻԱԹԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հ. Թումանյանը՝ որպես թարգմանիչ

Հեքիաթն արտացոլում է ժողովրդի պատմական կյանքը, խառնվածքը, հոգեբանությունը, հարուստ ու բազմաշերտ լեզուն: Այն իրավացիորեն համարվում է ժողովրդական բանահյուսության ամենադժվար ժանրը, քանի որ նախևառաջ գործ ունի մանուկ հասցեատիրոջ հետ:

Հեքիաթի մեծանուն վարպետ Հովհ. Թումանյանը, ուսումնասիրելով և մշակելով մեծաթիվ ժողովրդական հեքիաթներ, նոր շունչ է տվել դրանց: Անմշակ նյութն իր անհատականության պրիզմայով անցկացնելով՝ վեր է հանել ստեղծագործության թաքնված կողմերը, դրանց նոր նշանակություն հաղորդել և վերաիմաստավորել: Ասվածը հատկապես ակնհայտ է Գրիմ եղբայրների թումանյանական փոխադրություններում: Թումանյան հեքիաթագրի և թարգմանչի աչքից չեն վրիպել որոշ ակնառու թերություններ, որոնք մասամբ անմշակ և մասամբ էլ ազգային մտածողությանը խորթ լինելու արգասիք են: Հետևելով հայ ազգային մտածողության ավանդույթներին՝ Թումանյանը կատարում է թարգմանություններ, որոնք, սակայն, գրված են թումանյանական ձեռագրով:

Մշակվելուց հետո էլ հեքիաթը չի դադարում ժողովրդական լինելուց, սակայն իր վրա կրում է մշակողի կնիքը: Հեքիաթի մշակման ժամանակ, ինչպես նկատում է Թումանյանը, անընդունելի են անփութությունն ու անուշադրությունը: Մշակողը կատարյալ պատրաստվածությամբ ու պատասխանատվությամբ պետք է մոտենա յուրաքանչյուր, անգամ աննշան փոփոխության, ինչը կարող է անվերադարձ խեղաթյուրել հեքիաթի համն ու հոտը՝ պատճառ հանդիսանալով նրա ոչ ճիշտ ընկալման համար:

Պատասխանատվությունը ժողովրդի, ստեղծագործության և ընթերցողի նկատմամբ կրկնապատկվում է հեքիաթի թարգմանության ժամանակ, երբ թարգմանիչը աշխատում է հասուն հեղինակի «հետ», սակայն փոքրիկ հասցեատիրոջ համար: Ստեղծագործության համամարդկային ժանր լինելով հանդերձ՝ հեքիաթը չի դադարում տվյալ ժողովրդին, ինչպես նաև կոնկրետ հասցեատիրոջը բնորոշ առանձնահատկություններն արտացոլելուց:

Անդրադառնալով Թումանյանի փոխադրություններին՝ պետք է նշել, որ նա, փոփոխելով հեքիաթները, դրանք չի հեռացրել սկզբնաղբյուրից, պահպանել է դրանց ազգային առանձնահատկությունները՝ հղկելով և ընկալելի դարձնելով դրանք ընթերցողի համար:

Հեքիաթի թարգմանական առանձնահատկությունները

Ճիշտ թարգմանության համար առաջնային է երկու «հեղինակների» երկխոսությունը ընթերցողի հետ: Տեքստի բոլոր բովանդակային և ոճական

կողմերն ու հերոսները պետք է ծանոթ և ընկալելի լինեն: Տեքստի մշակման ժամանակ թարգմանիչը գործ է ունենում մանկական աշխարհայացքի ուրույն դրսևորումների հետ:

Հեքիաթի թարգմանության մեծագույն խնդիրը բնագրի զգացական աշխարհի համարժեք փոխադրությունն է, որի դեպքում չի տուժում ոչ բնագիրը, ոչ էլ թարգմանությունը:

Մեկ այլ բարդ խնդիր է ազգային և մշակութային ավանդույթների փոխադրումը: Թարգմանիչը գործ ունի արդեն երկու տարբեր մշակույթների հետ:

Ցանկացած տեքստ միջմշակութային հաղորդակցության միջոց է, թարգմանված տեքստն արդեն երկու տարբեր համակարգերի՝ ելքային և նպատակային մշակույթների պատկանող տարր է: Այն մեծ ազդեցություն ունի հասցեատիրոջ զգացական աշխարհի վրա, իր վրա կրելով ելքային տեքստի անմիջական ազդեցությունը: Մի կողմից հեղինակը ստիպված է «ստեղծել» նոր տեքստ՝ հարազատ մնալով բնագրի բովանդակությանը և պահպանելով դրա ոճական և արտահայտչական առանձնահատկությունները, մյուս կողմից սակայն պակաս կարևոր չէ նաև թարգմանության ոճական-մշակութային կողմը:

Հայտնի ռուս լեզվաբան և հեքիաթագետ Վլադիմիր Պրոպը, ուսումնասիրելով աշխարհի մոտ 6000 հեքիաթներ, տարբերակում է դրանք ոչ միայն ըստ բովանդակության և սյուժեի, այլ նախևառաջ ըստ առանձին մոտիվների:

Թարգմանության պարագային էլ առանձնանում են փոփոխվող՝ամբողջական կամ մասնակի (հեղինակը կարող է նոր տարրեր ավելացնել կամ հեռացնել դրանք բնագրից) և անփոփոխ մոտիվներ: Մոտիվների փոփոխումը բնավ էլ կամայական բնույթ չի կրում:

Հեքիաթները նման կամ տարբեր են ոչ միայն ըստ մոտիվների, այլև ըստ հեքիաթի բաղադրիչ տարրերի տարբերությունների:

Համադրելով դասակարգման ութ տեսակները՝ Պրոպը ստեղծում է մոտիվների հերթականություն, որն ավաղ կիրառելի է միայն սահմանափակ թվով հրաշապատում հեքիաթների համար.

Գործողությունների պրոպյան հերթագայությունը կիրառելի է Գրիմ եղբայրների «Զարմանալի աշուղը» (*Der wunderliche Spielmann*) հեքիաթի և դրա թումանյանական թարգմանության համար: Փորձենք այս հեքիաթի և դրա թարգմանության վերլուծության հիման վրա պարզել, թե արդյոք գործ ունենք թարգմանության, փոխադրության, հեքիաթի մեկ այլ տարբերակի թե սկզբունքորեն այլ հեքիաթի հետ:

Միևնույն հեքիաթի մասին ենք խոսում, երբ բնագրի և թարգմանության բոլոր կամ գրեթե բոլոր մոտիվները և բաղադրիչ տարրերը նույնն են:

Միևնույն հեքիաթի մեկ այլ տարբերակի մասին խոսում ենք այն ժամանակ, երբ բնագրի և թարգմանության մոտիվներն և բաղադրիչ տարրերը նույնական են, և գործողությունների հաջորդականության մեջ էական տարբերություններ չկան:

Թարգմանությունը կարող ենք դիտարկել որպես սկզբունքորեն այլ հեքիաթ, եթե գործողությունների տրամաբանական հաջորդականության մեջ էական խախտում կա, դրանց մոտիվների և բաղադրիչ տարրերի միջև էական տարբերություն:

Այս կանոնը բնականաբար չի կարելի դիտարկել որպես լիարժեքորեն կիրառելի բոլոր դեպքերի համար: Քիչ չեն հեքիաթները, որոնք առանձնացել են բնագրից միայն մեկ մոտիվի տարբերության պատճառով: Յուրաքանչյուր հեքիաթ անհատական մոտեցում է պահանջում:

III. «Զարմանալի աշուղը» հեքիաթի վերլուծությունը

Այսպիսով, եթե փորձենք ըստ վերոնշյալ դասակարգման վերլուծել «Զարմանալի աշուղը» հեքիաթը, կստանանք հետևյալ պատկերը.

1. Հերոսը լքում է տունը.

Es war einmal ein wunderlicher Spielmann, der ging durch einen Wald mutterselig allein und dachte hin und her[...](Brüder Grimm 1964: 48)

Մի աշուղ է լինում: Օրերից մի օր էս աշուղը մենակ վեր է կենում գնում անտառը: Անտառում դես է մտածում, դեն է մտածում, մինչև որ մտածելու բանը հատնում է: (Հ. Թումանյան 1985, 207)

Բովանդակային տեսանկյունից բնագիրն ու թարգմանությունը նույնական են: Եթե անտեսենք քերականական, բառապաշարային և ոճական տարբերությունները, ապա երկու հեքիաթների մոտիվները համարձակ կարող ենք նույնական համարել:

2. Կա արգելք հերոսի համար

Աշուղը ընկեր է փնտրում, սակայն միայն վայրի գազանների է հանդիպում:

Nicht lange, so kam ein Wolf durch das Dickicht dahergetrabt. 'Ach, ein Wolf kommt! nach dem trage ich kein Verlangen,' sagte der Spielmann. (Brüder Grimm 1964: 48)

Էս ձենի վրա անտառի խորքից վազեվազ դուրս է գալիս մի գել:

— Ախ, գելը...— հառաչում է աշուղը:— Բայց ես սրան չէի ուզում... Ես գելի հետ ինչ անեմ... [...](Հ. Թումանյան 1985, 207)

Այստեղ էլ ենք հանդիպում նման կամ նույնական մոտիվների:

3. Հայտնվում է չար հերոսը:

Բնագրի և թարգմանության միջև տարբերությունն արտահայտվում է հենց այս կետում. բնագրի դրական հերոսը թարգմանության բացասական հերոսն է: Սա ընկալելու համար նախ պետք է հասկանալ և տարբերակել բնագրի և թարգմանության դաստիարակչական արժեքների անհամապատասխանությունները:

Այս կետը գործողությունների տրամաբանական հաջորդականության վերջին կետն է, բայց միայն բնագրի համար: Թումանյանական փոխադրությունն էապես տարբերվում է բնագրից:

'Endlich kommt doch der rechte Geselle,' sagte der Spielmann, 'denn einen Menschen suchte ich und keine wilden Tiere.' (Brüder Grimm 1964: 51)

— Ես մարդ էի որոնում, ոչ թե վայրենի գազաններ: (Հ. Թումանյան 1985, 210)

Բնագիր հեքիաթի պատգամը հասկանալի է. մարդուն ընկեր կարող է դառնալ միայն մարդը: Վայրի գազանը վաղ թե ուշ ցույց կտա իր գազանությունը, նա մարդուն նման չէ:

4. Հերոսները հանդիպում են իրար:

Ei, du lieber Spielmann, was fiedelst du so schön!(Brüder Grimm 1964: 48)

Էդ ի՜նչ լավ ես նվագում, վարպետ: (Հ. Թումանյան 1985, 207)

Հատկանշական է, որ թե՛ բնագրում, թե՛ թարգմանության մեջ բոլոր կենդանիները նույն կերպ են ասպարեզ գալիս: Թեև գայլը, աղվեսն ու նապաստակը որպես վայրի գազաններ բնավ էլ նման չեն, բայց հեքիաթում նույն գործառույթն են կատարում. բոլոր երեքն էլ խոչընդոտ են աշուղի՝ մարդու ճանապարհին: Թարգմանության մեջ, սակայն, նրանք նաև աշուղի զոհերն են:

Մոտիվները նույնական են իրենց բովանդակությամբ և ձևով:

5. Չար հերոսը փորձում է խաբել.

Այս կետում հանդիպում ենք ծայրահեղ հակադրության: Թարգմանության այս մոտիվը բոլորովին նման չէ բնագրի համապատասխան մոտիվին: Բնագրի

Բանալի բառեր՝ *մանուկ ընթերցող, արևելյան մտածելակերպ, դիպաշար, դիպաշարային տարրեր, աղբյուր տեքստ, բնագիր տեքստ, հեքիաթի ոգի, դասակարգում, արևմտյան մտածելակերպ:*

Ануш Лалаян

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ВОСТОЧНЫМИ И ЗАПАДНЫМИ МОТИВАМИ НА ОСНОВЕ СКАЗКИ «ЧУДАКОВАТЫЙ МУЗЫКАНТ» БРАТЬЕВ ГРИММ И ПЕРЕВОДА О. ТУМАНЯНА

Резюме

В статье рассматриваются различия между мотивами и мотивными элементами сказки «Чудаковатый музыкант» Братьев Гримм и перевода указанной сказки О. Туманяном. Исследуются особенности перевода на мотивном уровне сказки. Интересно, что О. Туманян при переводе обогащает оригинальный текст новыми элементами, свойственными восточному мышлению, при этом сохраняя дух германской сказки, совершенствуя и делая ее более доступным для восприятия армянского детского читателя.

Ключевые слова: *мотив, детский читатель, восточное мышление, перевод, исходный текст, оригинальный текст, дух сказки, классификация, западное мышление.*

Anush Lalayan

THE DIFFERENCES BETWEEN EASTERN AND WESTERN MOTIFS IN HOVHANNES TOUMANIAN'S TRANSLATION OF *THE WONDERFUL MUSICIAN* BY BROTHERS GRIMM

Summary

The article puts forward the differences between the motifs and motif elements of the tale «The Wonderful Musician» by Grimm Brothers and its translation by Toumanian. These disparities serve as a basis for the classification of the original text and its translation. The enrichment of Toumanyan's original text with motifs peculiar to eastern mentality is especially of great interest; it does not deviate from the German spirit of the tale at the same time making it apprehensible for the Armenian child reader.

Key words: *Child reader, Oriental mindset, motif, motif elements, translation, original text, source text, spirit of the text, classification, Western mindset.*

Ani Kojoyan

CURSING AND CURSES IN EARLY MODERN ENGLAND: *THE OLD WIVES' TALE* AND *THE THREE HEADS IN THE WELL*

Curse and *cursing* are widely disputed terms within anthropology. To curse means to *wish* or *invoke* to harm to another by means of another agent (Britt 2011: 110). The Oxford English Dictionary defines the noun *cursing* as follows: "The utterance of words which consign to spiritual and temporal evil, the vengeance of the deity, the malign influence of fate; malediction, imprecation, damning; the formal pronunciation of an ecclesiastical curse or anathema; excommunication; imprecation of evil; the profane use of imprecations in hatred or evil temper; blasphemy" (OED, http://www.oed.com/view/Entry/46145, accessed 17-Jan-2014).

People swore, blasphemed and cursed in both pre-Christian pagan and in Christian eras, and it was believed that it was possible for one person to do harm to another one by the expression of abusive and hostile words (Thomas 1971: 502). John Winkler distinguishes between the following types of curses and spells: curses against rivals; curses to separate couples, to cause a downturn in a business, and spells to attract a lover (Winkler 1990: 94). In the ancient world it was also a common practice to curse, or bind an enemy or rival by writing an incantation on a tablet and dedicating it to a god or spirit. These curses or binding spells were known as 'defixiones'. They were applied in every aspect of ancient life – theatrical competitions, judicial proceedings, love affairs, business rivalries, and the recovery of stolen property (Gager 1992: 40–2).

The effectiveness of a curse was another matter of dispute. The source of the existing belief in the effectiveness of cursing was not in theology, but in popular beliefs and views. The general populace believed that if the curser's anger was justified, for example, if the curser was unjustly treated, then the chance of the curse to be effective was great, whereas unprovoked and unjustified curses would damage cursers themselves (Thomas 1971: 505–10). In addition, it was believed that it was mostly the poor and the injured whose maledictions and abusive words took effect.

There was also another type popular in that period, curses based on "patriarchal authority" (Ibid.). In contrast to being blessed for good behaviour, children were cursed by their parents because of their undesirable behaviour. Interestingly, on the boundaries of such kind of cases, the notions of blessing and cursing become interconnected, which becomes even more visible in the context of fairy tales.

The next type and the most widely spread one is the beggar's curse – the fatal curse and spell upon those who refused donations (Ibid.). On this basis, it was believed that it was the injured ones who were too weak to avenge themselves and therefore, called upon supernatural powers for help. Thus, within such interpretations, a curse becomes an aggressive verbal expression not only of anger, but also of weakness.

The seventeenth century was marked as a period of significant religious and cultural changes. Under religious pressure of new institutions, views on cursing underwent changes

and curses acquired new connotations and overtones (Britt 2011: 113). They were displaced or reframed, as it was the case of the general sentence of excommunication, or they were marked as illicit or superstitious acts. For example, ritual cursing was not popular among Protestants, whereas popular forms of cursing were still being circulated, especially the one used as a means of power by weak and vulnerable members of society. Thus, during the early modern period the act of cursing took multiple forms – divine or human, ritualized or spontaneous, licit or illicit, powerful or ineffective. Though different in the spheres of functioning, curses share certain common features with each other. Thus, all curses imply the invocation of harm to some person or thing through the use of hostile words; they are a 'genre of verbal control'; and a triangular relationship can be noticed in the cursing act between the individual, the object of the curse, and the agent of the curse (Danet 1992: 134).

Cursing was an extensively spoken and circulated topic not only within the Early Modern English society but also in Early Modern English drama. Many plays present passages full of obvious or hidden instances of curses and cursing.

Fairy tales are another literary genre that suggests a context which abounds in passages with curses. The article discusses the topic of the curse and cursing in one of the Early Modern English plays – *The Old Wives' Tale*, written by George Peele, in close comparison to one of the most famous fairy tales *The Three Heads in the Well*, the latter belonging to the cycle of tales known as *The Kind and the Unkind Girls*, classified as AT 480 in the International Folktale Catalogue. The article will mainly focus on different occasions of curse manifestation, their dramatic effects and functions. The present article also brings together another interesting theme: the Early Modern English Drama and the folklore. And though study of folk literature is a relatively new discipline, scholars have begun recently to investigate the links between early modern drama and folklore to a much greater extent (Lamb 2006: 10–26). In turn, folktales often preserve narratives and ideas which allow us to interpret play texts which might be otherwise challenging to decode. In this sense the fairy tale *The Three Heads in the Well* is an important key for decoding the play *The Old Wives' Tale*.

In order to be able to understand how the fairy tale and Early Modern English plays are connected, it is worth drawing attention to some details connected with the development of a fairy tale tradition. In the early modern period in some European countries, the elaboration of literary fairy tales began to develop very quickly. One after another pieces of oral tradition started to be reproduced and documented by the early collectors and writers of fairy tales such as Giovanni Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault, Jean de Mailly (Zipes 2001: 869–901). However, in the early modern period, England did not develop fairy tales as a separate literary genre. Many different arguments are in favor of this claim. Jack Zipes argues that the Puritan intolerance toward fairy tale amusement did not allow developing literary fairy tales in Early Modern England, by declaring fairy tales 'sacrilegious, heretical, dangerous, and untruthful' (Ibid.). However, these opinions around the topic remain highly disputable as there is no enough evidence provided to support such arguments. And though it took time for the literary genre of fairy tales to develop and flourish in England, one thing remains undisputable and definite: the ancient motifs of oral folklore tradition were already adopted by Early Modern English dramatists in such works as *The Faerie Queene*, *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream*, and *The Alchemist* (Zipes 2000: xvi). This tendency was thoroughly discussed and presented in recent scholarly works by Adam Fox and Mary Lamb. And among the works that abundantly used the folk and fairy tale motifs is Peele's romance comedy *The Old Wives Tale*, in which Peele included many

mixed elements from classical myths and folklore. As Marina Warner elucidates: "Peele's play marks a moment in England when such a tale or tales turn into drama, when oral fairy tales become fixed in print as popular entertainment" (Warner 1995: 14).

The quarto of *The Old Wives' Tale* appeared in 1595. For more than 200 years the author of the work *The Old Wives' Tale* was considered anonymous, and it was only in 1782 that the name of George Peele appeared on the title page of the work. In his work, Peele uses a dramatic device of a play-within-the-play, thus presenting the story with many subplots. Some narratives and motifs of distinct tales from the oral tradition were found in the play.

The story begins with three travelers who are lost in the forest. Then they are found by Clunch, the smith, who takes them to his house, where his wife Madge starts to entertain the lost travelers. As previously mentioned, one of the subplots is based mainly on the folk tale motif known as *The Three Heads in the Well*. Before analyzing appropriate curse moments in the play, the corresponding passages from the tale will be introduced and discussed.

It is important to note that the tale itself carries many components from the well-known legend of a beggar's curse tradition which was popular since the seventh century up to the early modern period all over Europe. The tale was firstly documented in England in 1890 as *The Three Heads in the Well* by Joseph Jacobs. However, the theme and oral motif of this tale was part of the earlier oral tradition. This tale is about two girls, one who is kind and beautiful, whereas the other is unkind and ugly. According to their characters and behaviour, one of the girls is blessed and rewarded, while the other one is cursed and punished. In *The Three Heads in the Well* a kind girl, while seeking her fortune, meets an old man and gives him food and water. After treating this old man properly, she receives a good piece of advice which helps her in her further adventures. The corresponding passage form the tale reads as follows:

> *...she saw an old man ... who said: "Good morrow, fair maiden, whither away so fast?'*
> *"Aged father," says she, "I am going to seek my fortune.""What have you got in your bag and bottle?"*
> *"I have got bread and cheese, and beer. Would you like to have some?"*
> *"Yes," said he, "with all my heart."*
> *He gave her many thanks, and said: "There is a thick thorny hedge before you... take this wand in your hand, strike it three times, and say, 'Pray, hedge, let me come through,' and it will open immediately; then you will find a well and there will come up three golden heads... whatever they require, that do (Jacobs 1993:219).*

Later, when three golden heads in the well ask her to comb them, she treats them again very kindly and gets corresponding rewards and her final reward in terms of a marriage with a prince:

> *Then said the heads one to another: "What shall we weird for this damsel who has used us so kindly?"*
> *The First said: "I weird her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world."*
> *The second said: "I weird her such a sweet voice..."*
> *The third said: "...I'll weird her so fortunes that she shall become queen to the greatest prince..." (Jacobs 1993:220).*

Correspondingly, the ugly and unkind girl, who refuses to give food to the old man, shows her bad temper and shrewish tongue and also does not fulfill the three heads' requests, is cursed by the old man and punished severely by the three heads:

Whereupon the heads consulted among themselves what evils to plague her with for such usage.
The first said: "Let her be struck with leprosy in her face."
The second: "Let her voice be as harsh as a corncrake's."
The third said: "Let her have for husband but a poor country cobbler' (Jacobs 1993:220).

Thus, the honest girl performs gently the tasks and is blessed and rewarded for her service, whereas the ugly girl refuses and receives her curse and punishment.

In the passage discussed above, the narrative of rural beggar, who asks for food, does not reveal its socio-historical witchcraft background. Moreover, in this particular context of the tale, the act of asking food should be understood metaphorically. In fact, while asking drink or food, the beggar wants to test the girl, hence providing alms symbolizes the protagonist's good manners, while the refusal stands for the antagonist's bad manners. Moreover, the unkind girl's refusal is more stressed through her rude manner of talking. The tale is didactic, presenting the rewards for good behaviour and the penalties for the bad one.

In the context of the fairy tale, the old man's blessing is obviously disguised in the words '*he gave her many thanks,* whereas in the case of cursing the unkind girl, the old man's curse is more explicit: *'evil fortune attend thee'*. In later episodes, blessing and cursing are materialized through rewarding the kind girl, and punishing the unkind girl.

It is important to note that the cursing and blessing mechanisms turn into powerful plot devices in the fairy tale. First, they push the plot of the tale forward. Secondly, the moral of the tale is expressed through them: if one is kind, generous and respectful, then they will be blessed and rewarded, if not – then they will be cursed and punished.

The play *The Old Wives' Tale* represents a romantic fantasy set. In the interwoven sub-plots of Peele's play, the corresponding passages present more interesting solutions for the curse and blessing episodes. Peele alters the narrative of the tale, re-arranges the roles, and the curse and blessing episodes.

Unlike fairy tale tradition where the old man tests the kind and unkind girls through asking food and water, and then correspondingly places a blessing and a curse on them, in the play the old man asks food from the future husbands of the heroines. Huanebango, the shrewish girl's future husband is the character who refuses to give alms to the old man, Erestus. Corebus, the sweet-tempered girl's future husband, is the personage that gives alms to the old man, and in return is riddled with a prediction: *'He shall be deaf when thou shalt not see.'* Thus, Peele also gives them a chance to be blessed or to be cursed. As for the girls, in the play they are only tested according to their speech and behaviour. It is important to note that in the play the fairy-tale curse and blessing undergo transformation: they are not explicitly stated but appear in disguise as a prediction:

Erestus. Yet give something to an old man ...
Huanebango. Huanebango giveth no cakes for alms ...
Corebus. ... father, here is a piece of cake for you...

Erestus. Thanks, son, but list to me:
He shall be deaf when thou shalt not see.
Farewell, my son; things may so hit,
Thou mayst have wealth to mend thy wit.
(The Old Wives Tales, 326, 330, 344–9)

Thus, Peele divides the reason of cursing episodes into two parts. He introduces the notion that not only girls are important and active characters in the episodes of being cursed or being blessed but also their husbands have some role in it.

It is important to note that in the case of the fairy tale, it is the girl that decides to go and seek a husband. In the case of the play, it is the father of the girls, Lampriscus that is interested in finding husbands for his daughters. Lampriscus is discontented: his trouble is that he has two daughters, one beautiful but noisy and ill-tempered, the other – kind, yet ill-faced:

Lampriscus. ... I had a handsome daughter.
She ... afflicts me with her continual clamours ...
As curst as a wasp ...
By my other wife I had a daughter so hard-favoured, so foul and ill-faced...
Erestus. ... Send them to the well for the water of life. There shall they find their fortunes unlooked for.
(The Old Wives Tale, 229–34, 236, 240–245, 247–8)

The old man helps Lampriscus to find husbands for his daughters. Thus, the marriage should be considered a reward for the girls' father too.

Interestingly, the notion of 'being curst' is also introduced in the speech of the unkind girl's father when he utters 'as curst as a wasp'. Wasp in its figurative meaning is "applied to persons characterized by irascibility and persistent petty malignity, especially to a multitude of contemptible but irritating assailants" (OED http://www.oed.com/view/Entry/225996; accessed 18-Jan-2014). Moreover, the notion of being cursed is also revealed between the lines of the play and is applied through the expressions 'the Curst Daughter':

Enter Zantippa, the Curst Daughter, to the well, with a pot in her hand.
(Ibid., 636)

The passage below provides the episode where Zantippa, according to her behaviour, gets an 'appropriate' husband for her:

Enter Two Furies ... lays HUANEBANGO by the well of life.
Zantippa. ... Belike husbands grow by the well-side. Now my father says I must rule my tongue. Why, alas, what am I then? A woman without a tongue is as a soldier without his weapon.

Head. Gently dip, but not too deep,
For fear you make the golden bird to weep.
Fair maiden, white and red,
Stroke me smooth, and comb my head,

And thou shalt some cockell-bread.
Zatippa. What is this?
'Cockell' callest thou it, boy? Faith, I'll give you cockell-bead!
She breaks her pitcher upon his head; then it thunders and lightens, and HUANEBANGO rises up. HUANEBANGO is deaf and cannot hear.
(Ibid., 658-675)

Ironically, Zantippa is satisfied with the husband she gets, since he cannot hear her shrewish tongue and ill-words:

Zantippa. Whoop! Now I have my dream! Did you never hear so great a wonder as this?
Laugh, laugh, Zantippa! Thou hast thy fortune – a fool and a husband under one.
(Ibid., 685-6, 695-6)

As for the sweet-tempered girl, Celanata, she gets a blind husband, Corebus, who cannot see her ugliness but appreciates her good character. In addition, Celanta is also rewarded with gold: *"A Head comes up full of gold, and she combs it into her lap." (Ibid., 720).*

Thus, fairy tales might be a useful device in order to understand drama. The fairy tale has its own moral, which is explicitly revealed at the end of the story. As it has been shown in the above analysis the moral is displayed through the acts of cursing and blessing. The acts of blessing and cursing are presented quite differently in Peele's work. They are not plot devices, but only episodic moments in the play. However, the moral that is revealed in these episodes also bears satirical and ironic overtones. In *The Three Heads in the Well*, the kind girl is beautiful, and after receiving a blessing becomes more attractive and charming, and marries a prince. Whereas the unkind girl is ugly, and after being cursed becomes more grotesque and gets a cobbler as her husband. The play moral, however, emphasizes the importance of generosity and kindness as the highest virtue: the generous, despite their physical appearance, will be treated correspondingly. And in contrast, if a girl is beautiful, she is not necessarily kind. The play moral, unlike fairy-tale moral, suggests compensation between deafness and shrewish tongue, blindness and ugliness. In the play, the line between reward and punishment is not so distinct as in the tale. Peele's dramatic adaptation of the folk tale is valid in terms of the play without any reference to the tale itself. However, when his changes are considered in terms of the tale as it is known in oral tradition, his satirical intent becomes obvious (Adams 1963:13-20). Nevertheless, Peele does not end his play with this 'episodic moral' but continues his stories, and finishes only "...when dawns breaks, the night's spell is broken, table and stage are cleared, Peele's bewitching play ends."

Peele's play presented several subplots, one of which contained direct parallels with the mentioned tale which was popular in the oral tradition in that period. Interestingly, in the fairy tale cursing functioned with blessing; i.e. the existence of the one presupposed the existence of the other. In the fairy tale, cursing and blessing were powerful plot devices and affected the realization of the moral of the tale. Whereas in Peele's play, cursing and blessing were accurately hidden between lines. Peele, while using the motif of this tale, altered the narrative and presented it in a more complicated way. He, unlike the 'author' of tale, does not end his story with cursing-punishing and blessing-rewarding episodes. The notion of being cursed was introduced only between lines and through such tropes 'as curst as a wasp', or "the Curst Daughter".

The fairy tale offers a logical, standard and linear end according to its moral; i.e. the beautiful and kind girl becomes more beautiful, and marries a prince, whereas the ugly and unkind girl becomes more grotesque in her appearance and marries a cobbler. Conversely, Peele chooses another destiny for his characters. He suggests his own way for the representation of the episodic-moral. And there also is a satirical tone and ironical attitude in this context; a girl can be beautiful but still ill-tempered and impolite, and therefore be 'cursed'; whereas a kind girl can be ugly, yet sweet-tempered and generous, and therefore be 'blessed'.

REFERENCES

Adams, Ch. (1963). The Tales in Peele's Old Wives' Tale // *Midwest of Folklore*, vol. 13, 13-20.

Britt, B. (2011). *Biblical Curses and the Displacement of Tradition.* Sheffield Phoenix Press.

Danet, B., Bogoch, B. (1992). "Whoever Alters This, May God Turn His Face from Him on the Day of Judgment": Curses in Anglo-Saxon Legal // *The Journal of American Folklore*, vol. 105, 132-165.

Gager, J. (1992). *Curse Tablets and Binding Spells form the Ancient World.* New York, Oxford: Oxford University Press.

Jacobs, J. (1993). The Three Heads in the Well // *English Fairy Tales.* New York, London: Everyman's Library Children's Classics.

Lamb, M. (2006). *The Popular Culture of Shakespeare, Spenser, and Jonson.* London: Routledge.

Oxford English Dictionary (2014). 2nd; 3rd eds. Oxford University Press. online version http://www.oed.com.

Peele, G. (1980). *The Old Wives' Tale*, (ed. by Binnie, P.). Manchester: Manchester University Press.

Thomas, K. (1971). *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England.* London: Weidenfeld and Nicolson.

Warner, M. (1995). From Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers. London: Chatto & Windus.

Winkler, J. (1990). *The Constraints of Desire: the Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece.* New York, London: Routledge.

Zipes, J. (2000). *The Oxford Companion to Fairy Tales.* Oxford: Oxford University Press.

Zipes, J. (2001). *The Great Fairy Tale Tradition: from Straparola and Basie to the Brothers Grimm.* New York, London: W.W. Norton.

Ani Kojoyan

CURSING AND CURSES IN EARLY MODERN ENGLAND:
THE OLD WIVES' TALES* AND *THE THREE HEADS IN THE WELL

Summary

A curse is a vocalized wish or an expression of abusive and hostile words through which one tends to harm or hurt other people or things by some supernatural power such as a spell or a prayer, a divine or evil spirit, etc. Cursing was also an extensively spoken and circulated topic both within the Early Modern English society and Early Modern English drama. The article discusses the dramatic function of curses and the act of cursing in one of the Early Modern English plays – *The Old Wives' Tale* by George Peele in reference to the folktale *The Three Heads on the Well.*

Key words: *Curses, cursing, Early Modern England and English drama, George Peele, Joseph Jacobs, folktale, literary tale, intertextuality.*

Ани Коджоян

ПРОКЛЯТИЯ В ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ: «СКАЗКИ СТАРЫХ ЖЕН И ТРИ ГОЛОВЫ В КОЛОДЦЕ»

Резюме

Проклятия – это заклинания, которые вызывают несчастье или болезнь. В 16–18 вв. в Англии проклятие рассматривалось как магическое действие, направленное либо на причинение, либо желание причинения всяческих бед. Статья рассматривает некоторые драматические особенности и функции проклятия в контексте пьесы Джорджа Пила «Сказки старых жен» и народной сказки «Три головы в колодце».

Ключевые слова: *проклятие, Елизаветинская драма, Джордж Пил, Джозеф Джакобс народная сказка, литературная сказка, интертекстуальность.*

Անի Կոջոյան

ԱՆԵԾՔԸ ԵՂԻՍԱԲԵԹՅԱՆ ԱՆԳԼԻԱՅՈՒՄ. «ՊԱՌԱՎ ԿԱՆԱՆՑ ԶՐՈՒՅՑՆԵՐԸ» ԵՎ «ԵՐԵՔ ԳԼՈՒԽ ՋՐՀՈՐՈՒՄ»

Ամփոփում

Անեծքները հմայական խոսքեր են կամ արտաբերված ցանկություն, որ միտված են ցավ, վիշտ, հիվանդություն կամ կորուստ առաջացնելուն: Եղիսաբեթյան Անգլիայում անեծքները համարվում էին հմայության և կախարդության անբաժանելի և վտանգավոր տարրերից մեկը: Հոդվածում ուսումնասիրվում է անեծքի ժանրային դրսևումներն ու գործառույթը Ջորջ Փիլի «Պառավ կանանց զրույցներ» պիեսում՝ վերջինս համեմատելով նշված դարաշրջանում լայն տարածում ստացած «Երեք գլուխ ջրհորում» ժողովրդական հեքիաթի հետ, որն ավելի ուշ գրական մշակման է ենթարկվել Ջոզեֆ Ջեքոբսի կողմից:

Բանալի բառեր՝ *անեծք, Եղիսաբեթյան Անգլիա, վաղ ժամանակակից անգլիական դրամա, Ջորջ Փիլ, Ջոզեֆ Ջեքոբս, ժողովրդական հեքիաթ, գրական հեքիաթ, հեղինակային հեքիաթ, միջտեքստային առնչություն:*

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄՐՑՈՒՅԹԻ ՀԱՂԹՈՂՆԵՐԸ

THE LAMENTING KITTEN

translated by Zepyur Batikian

In the corner dark and damp,
With his eye-brows frowned and bent
I could hear the kitty cry,
So I had to ask him why?
— Tell me kitty, tell me why,
What is causing you to cry?
— Sure, I'll tell you why I cry…
Henry secretly came by,
Stole the yogurt and went by,
Now the grandma with the stick,
Blaming me for eating it
Searches me by yelling
"Hey! Catch the thief who got away
With my yogurt sweet and plain!
When I find him, he will pain!"
Feeling guilt hung over me
Tears run down and strangle me,
Look what Henry's done to me!
And with eye-brows frowned and bent
In the corner dark and damp,
Kitty cried there silently,
Hiding from his fate.

THE BEETLE SCHOOL

translated by Ashot Sargsyan and Alla Berberyan

One summer morning sunny and cool,
Beetle the Master opened a school
Under the oak tree assembled them all,
Insects that fly and insects that crawl.

"Study is key, Master Beetle declared,
Know what to like and what to beware.
What is around you, what is your food
What makes you sick and what does you good."

Beetle continued, "look at me now
Learn every day until you know how
Everything lives and everything tastes
Quick, settle down, no time to waste!

A is for Aster, Bluebonnet's B,
C is for Cherry, Dogwood is D...
Spider! Stop weaving, bad time to hunt
Take down the web and move to the front.

E is for Edible, F is for Fern...
Butterfly, this is important to learn
G is for Grass, Hydrangea's H
I am still reading the very first page!

I is for Iris, Juniper's J
K is in barK, and L is in Ley
June bug and cricket, stop making noise,
Pay close attention and keep up your poise.

M is for Mulberry, Nuts are for N
O is for Orchid and P for Plantain.
Honeybee, fruitfly, stop flying around,
Get your butts down and stay on the ground.

Q is for Quince, Rasberry's R
Boys, your behavior is going too far.

Class is soon ending, stay with me please
Sap starts with S and T is for Trees.

Look at how much you will learn in my school,
Flytraps are terrible, heartless and cruel.
Walnuts delicious, poisonous weeds..."
— I'd have some walnut! – I'd have some seeds!

"Nobody asked you what you would eat!
Noisy cicada, stay in your seat,
U – eucalyptus – wait, that's an E!
Bee, silence please, you are getting to me.

V is for Violet, Wasp starts with W,
Cricket, it also stands for "I am Warning you"
Why so unruly class become?
My head is so tired; my six legs are numb...

X is in flax, although at the end
I've broken my pattern, no need to pretend,
Y as in Yellow, honeY and haY,
Z's in aZalea, that's all for today.

Go home and study, learn all by heart,
Show me some diligence, have a good start!
Snail, Tick, Grasshopper, Ant, Fly, and Flea,
Same time tomorrow, here you must be.

Under the oak tree, all summer through
Beetle the Master taught what he knew.
To Butterfly, Locust, all flying bugs
Joined by crawlers like ants, worms, and slugs.

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

Պրակ 4, 2012–2013

VOSKÉ DIVAN

Journal of Fairy Tale Studies

Volume 4, 2012–2013

Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Ջիվանյան
Editor: Alvard Jivanyan

ISSN 1829–1988

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ «Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ. (010) 560021, (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Չափը՝ 70x100 1/16: Տպագրությունը՝ օֆսեթ:
Ծավալը՝ 11 տպագր. մամուլ:

Պատվեր 44 Տպաքանակ 250:

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆՑԻ» տպագրատուն,
Երևան, Նոր Նորքի I զանգված, Ս. Սաֆարյան 11/1ա